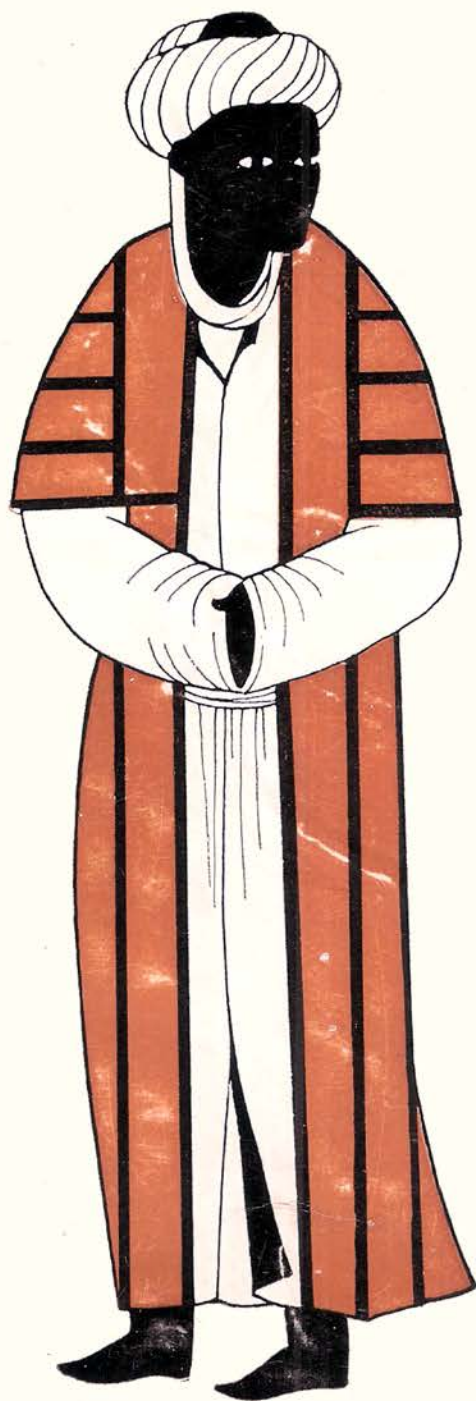
بهرام بیضائی

نمایش در ایران



یک مطالعه

نمایش در ایران

با شصت تصویر وطرح

ویک واژه‌نامه

بهرام بیضائی

چاپ کاویان

مهرماه ۱۳۴۴

روی جلد ـ سیاه ؛ مأخوذ از یك نقاشی قرن دهم که
شرح آن درصفحه‌ی ۱۷۳ آمده است (با
همکاری آتلیه‌ی گرافیك)

پشت جلد ـ یك شمایل (باهمکاری احمد عالی)

پیشگفتار

این یك‌تاریخ زنده‌نیست . هرچند زنده‌نبودن از مشخصات هر کتاب تاریخ‌است ، ولی‌این‌بارعلت را شاید درنمایش‌ایران بایدجست کـه نیمه‌جانی سخت‌جان بوده است . شاید هم‌درنبودن‌نمایشگاهی، مجموعه‌ای، بایگانی آثاری ، جایی‌که درآن نشانه‌هایا بازمانده‌هایی‌را بتوان پیداکرد . این مطلب کوچکی‌نیست . در یکی‌دوسرزمین همسایه‌ی ماموزه‌هایی‌هست‌که درآنها برای مثل عروسك‌های شب‌بازی‌ایرانی‌ازعهد سلجوقی‌تاامروزرامیشوددید. ولی اینجا موزه‌ها از هیچ چیز پراست ، فقط گفتـه‌های پراکنده‌یی‌در برخی‌کتابها، نقل‌قولها، یادداشتها، سفر‌نامه‌ها وحرف حرف حرف !

برای نویسنده امکان سفرهـای‌چندانی ــ آنچنان که نویسنده‌ی‌خارجی برای مشاهده یا گردآوری مدرك میکند ــ دست‌نداده‌است . او به‌جست‌وجوی‌کورمال‌خود درکتابها ، مشاهدات گاه‌گاهی خود درچند ولایت ، و تماسهای‌با بازماندگان متکی بوده‌است . وگاه‌بوده‌است که خودرا با درهای بسته‌ی‌کتابخانه‌های معنونی روبرو دیده‌است‌که درهایش‌تنها بروی ریش سفیدان بازمیشود.

این‌کتاب‌که فراهم‌کردن‌آن سالهای۳۹ تا ٤٤ مرا تلف‌کرده شامل شرح نمایش‌ایران‌است ازآن روزگاری که مدرکی‌ازآن به‌جامانده و به‌دست من رسیده‌تاامروز، منهای تئاتروارداتی به روش‌اروپائی که ازدوره‌ی‌قاجاریه آغازمیشود وآن جزوه‌یی‌است جداکه‌به‌جای‌خود ــ اگر جایی داشته‌باشد ــ روزگاری منتشرخواهـد شد .

اینجا فرصتی است که از چند نفر تشکر کنم: داریوش آشوری که برخی فکرهای اساسی فصل مقدمات را داد. فرخ غفاری ودکتر حسینعلی طباطبائی و داود رشیدی که متنهای فرانسه را به‌فارسی تقریر کردند. ببر ازسلطانی و اکبر سرشار که برخی زوایای تاریك فصل نمایشهای شادی‌آور ازمقایسه‌ی خاطرات آنها روشن شده، مایل بکتاش که دوسه یادداشت راجع به نمایشهای مناطق ترك نشین داد، ابراهیم مکلا و پرویز کاردان که برخی دیده‌های خود را از نمایشهای عروسکی فارس بازگو کردند وباز فرخ غفاری که برخی منابع را معرفی کرد.

راجع به‌روش تحقیق دراین کتاب توضیحی ندارم، اگر روشی باشد باخواندنش معلوم میشود، اما این هست که نگارنده کوششی کرده است درفشرده کردن مطالب، وحد اقلی را پیش نظر داشته است در آوردن شواهد و حواشی، و نیز بسنده کرده است تنها به‌ذکر ضروری‌ترین منابع.

این یادداشتها هیچوقت به‌قصد تحقیق یا تألیف چنین کتابی جمع نشده بود، کاملا شخصی بود، کتاب کردن اینهارا فرخ غفاری به‌گردنم گذاشت، وهم او بود که باعث شد تاطرح دوری ازاین کتاب در مجله‌ی موسیقی از انتشارات وزارت فرهنگ وهنر (دوره‌ی سوم. از شماره‌ی ٦٣ تا٧٧ــ اسفند ١٣٤٠ تاخرداد ١٣٤٢) چاپ شود.

ودیگر ــ مایل بودم که چند متنی به‌عنوان شاهد به‌آخر این صفحات ضمیمه کنم، ولی اینك که به روشنی چشم ناشران این کتاب را با سرمایه‌ی نداری خودم وبا روش اقساطی چاپ میکنم، چنین مجالی را هیچ فراهم نمی بینم.

بهرام بیضائی

فهرست

نمایش در ایران

مقدمات

نمایش درآغاز ازتحول رسمها ونیایشهای مذهبی بیرون آمد ، ووقتی به‌جایی‌رسیدکه دیگررسم ونیایش نبودبازهمواره نیازمند دستگاه دین وبیت‌المالش بود . اگردین نمایش‌پذیر بود واگرمراجع مذهبی‌رسمهای تماشایی وسپس نمایش‌را برای توسعه‌ی قصه‌ها وکرامات مذهبی لازم میدانستند چنین میشدکه دین فراهم‌کننده‌ی وسایل وامکانات نمایش میشد .

دینهای یك‌خدایی ــ مثل دین زرتشتی ویااسلام‌که ماداشتیم ــ کمتراز دینهای چند خدایی ــ آنچنانکه درهند ویونان‌بود ــ روحیه‌ی نمایش پذیری داشته‌اند . دردینهای یگانه‌پرست حالت مطلق‌خدا وصورت‌ناپذیری او اولین تصورهای تجسم بخشیدن به‌ماوراء طبیعت را نفی میکند، ولی دردینهای چند خدائی‌حالت‌انسانی‌ترخدایان‌وروابط شبه‌انسانی آنها بایکدیگروحتی گاه‌حبوط تفنی‌شان به میان مؤمنان راهی‌گشوده وخیال‌انگیزاست . برای مثل ایــن را داشته‌باشیم‌که درآسیامذهب‌که ازهند به‌آن طرف همه‌جامنشاء رقص‌وموسیقی ونمایش ونظایراینها بود ، دراینجامانع‌ازهمه‌ی اینهاشد . خدای‌هندی‌به‌دست خود سنگ‌بنای تماشاخانه رامیگذارد وازاندیشه‌ی‌خوداصول رقص‌وموسیقی‌را انشاء میکند وبه میان مؤمنان میفرستد ولی‌خدای ایرانی‌که خدای سرزمینی

خشك‌است، حتی به‌هنگام موبدان ـ که مذهب‌را با تجمل وروشنی آمیخته بودند ـ موسیقی و رقص را کار پیروان دیوان و جادوان میداند و سخت‌گیرانه نهی میکنند .

وبعد ــ اساطیر مذهبی یا مذهب توده ، که نمایش درآغاز ازآن مایه میگیرد ، دردینهای چند خدائی‌همان قصه‌های روابط خدایی باخدای دیگرو همه‌ی‌خدایان باانسان است‌که بی‌فاصله ــ وحتی باخوددین ــ پیدامیشود وزود توسعه مییابد وزود تجسم میپذیرد ، ولی دردینهای یك‌خدایی‌که تصور شبیهی برای‌خدا وقدیسان صورت‌ناپذیر کفراست ، برای پیدایش‌اساطیرمذهبی به ــ مرور زمانی دراز احتیاج است ؛ برای مثل داشته باشیم همین تکوین وتکامل یافتن قصه‌های فاجعه‌ی‌کربلا را ویاحتی داستانهای رنجها وپایان قدیسان مسیحی‌را ، ازهنگامی‌که واقع شد تا وقتی‌که جزء اسطوره‌های فرهنگ توده شد ، وهم‌این وهم‌آن شش‌هفت قرنی طول کشید .

به‌هرحال پس‌ازگذشتن چندواندی بردوام نمایش مذهبی ، طبیعی‌است که‌به‌تدریج میل تفنن‌طلبی درنمایشگروتماشاگر شکلهای تازه‌تری به‌آن میدهد . اندك‌اندك ازنظارت وعاملیت مراجع مذهبی برنمایش ــ به‌واسطه‌ی شیوع‌آن‌بین مردم وگاهی‌هم ضعف مذهب ــ کاسته میشود وعامل تعیین‌کننده‌ی مردم وسعت مییابد وکم وبیش متفرعاتی برنمایش‌افزوده میشودکه مسیرآنرا عوض میکنند وبالاخره‌پوسته‌ی مذهبی‌نمایش میافتد . به‌این‌ترتیب‌برای تحول نمایش ازحالت دینی‌که محرك اصلی‌آن ثوابکاری است به‌نمایش غیردینی‌که تفنن وواقع‌پردازی محض‌است مداومتی درعناصر فرهنگ وملیت لازم‌است ، و درمرزهای این تحول دستگاه‌حاکمه است‌که اگرنه به‌احترام نمایش ، لااقل برای‌آنکه این عامل تقویتی مذهب را به‌صورت عامل تقویت سیاست ــ یعنی تقویت‌خود ــ درآورد ، به‌حمایت ازآن برمیخیزد ، یااشراف برای به‌رخ کشیدن اعتبارخودآنرا پشتیبانی میکنند وهنرمندان ونویسندگان رابه‌ایجاد آثاروترتیب نمایشهای درخورد اشرافیت خود میگمارند ؛ این‌دوصورتی‌است که قطعاً نمایش‌را وارد درفرهنگ رسمی ملتی‌میکند . یك صورت دیگرهم دارد وآن‌اینکه‌هیئت‌حاکمه‌برای نگه‌داشتن مردم‌اعمال زوررا برنفوذ معنوی

ترجیح‌دهد ؛ دراین‌حال دیگر به‌کسی‌چیزی بدهکار نیست و به‌پشتیبانی‌ازهنرها ونمایش وغیره هم‌احتیاجی‌ندارد ، دراین‌صورت است کـه اگرنمایش توانست پشتیبانی‌توده راجلب‌کند به‌حیات وتکامل‌کند خودادامه میدهد تاهنگامی کـه شایسته‌ی محضرسروران شود ، وگرنه همچنان دردست فانی‌عوام باقی میماند وسینه به سینه ونسل به‌نسل میگردد تاروزگاری که مثلا براثرغلبه‌ی فرهنگی دیگر بمیرد ونشانه‌ای از آن برجای نماند .

اما درایران چه شد ؛ این دیارکه بهرحال ازنظر ارزشهای ذوقی و معنوی گاه مکتبهای طرازاولی درادب وعرفان وهنرهای‌ظریفه به‌وجودآورده است‌چگونه شدکه دربرخی زمینه‌ها مثلانمایش‌آنچنانکه‌باید پیشرفتی‌نداشت؟ـ درجست‌وجوی‌پاسخ‌به‌بررسی زمینه‌های رشدیاعدم رشد نمایش‌ایران‌بپردازیم، ودراین‌راه نخست نگاهی بیندازیم‌به‌خطوط اصلی‌تاریخ وفرهنگ‌این‌سرزمین، بدون قصد تاریخ‌گوئی یا رجزخوانی .



مختصه‌ی‌کلی تمدن وفرهنگ ایران ، مثل اغلب تمدنهای‌کهن ، آنست که تمدنی‌است وابسته به زمین. یعنی پیکره‌ی اصلی‌آن را اقتصاد روستایی ، روستانشینی‌واستبداد زمین وهمه‌ی عوارض‌آن یعنی روال پدرسالاری واستبداد درسلسله مراتب اجتماعی ــ از پائین‌ترین تابالاترین‌آن ــ وطبقات بسته وغیر قابل نفوذ تشکیل میدهد . دراین سرزمین خشك وکم‌آب اکثریت‌جمعیت‌به‌ـ صورت جوامع خرد در پهنه‌ای وسیع پراکنده بوده‌است واین‌اکثریت‌همواره درحدود احتیاج خود توانسته‌است تولیدکند ، واین واحدهای‌کوچك را جز کوره راهها به‌هم نمی‌پیوسته است ، وآن تحولی‌که به سوی شهرنشینی ورشد ورفاه اجتماعی درچندی از تمدنهای‌کهن صورت‌گرفت ، اینجا ــ با وجود پیدایش‌چند شهرواجتماع نسبتاً مهم وزودگذر ــ هرگزروی نداد .

اینجا مهاجران‌آریائی با چهارپایان وکولبار خود برسر هردوراهی که ازهم جداشدند ایلی یا تباری یا عشیره‌ای شدند جدامانده وبیابانگرد و کوچ‌کننده وسرگردان در بین‌کوهها ودره‌های بی‌حاصل درجست‌وجوی قوت

ودست به‌دعا برای ریزش باران ودست به شمشیر برای مبارزه بااقوام بومی ویا مهاجمان دیگزارهای شمالی. اینها ازحدود نه‌قرن قبل‌ازمیلاد صاحب تاریخ شدند.

نخستین پادشاهی درجوار تمدنهای بین‌النهرین پیداشد وعوامل‌را هم‌از آنها قرض گرفت وهنوزقوامی نیافته سقوط کرد. اندیشه‌ای که ظاهراً پیدایش و پایان این سلسله برای شاهان بعدی جاودانه به‌ارث گذاشت آن بود که‌حق با کسی است که قدرت بااوست. سلسله‌ی بعدی سلطه‌ی‌خودرا گسترش داد وبه‌هرسو تاخت؛ ازاقوام‌وحشی‌شمالی‌تا به‌یونان وحتی‌مصر، مرزهارا توسعه‌داد بی‌آنکه بداندبرای نگهداری‌این مرزهاهمیشه‌باید درحال‌آماده‌باش یاجنگ باشد، و بود! قلمرویی تشکیل داد مرکب‌ازحدود بیست ملت خراجگزارنامتجانس و منتظر فرصت کـه هیچ وجه‌اشتراکی درزبـان وخط وفرهنگ وآداب وغـیره نداشتند وبه‌همین‌دلیل رانده میشدند به سوی پراکندگی واستقلال‌طلبی‌وشورش ودرنتیجه فرسوده کردن‌قدرت مرکزی وآماده کردنش برای زوال‌وانقراض. هرگوشه‌ی‌این دیار به‌کسی‌سپرده شدکه به‌میل‌خود وبااعمال زورآنـرا به‌پا نگه میداشت، وگاه میان‌این فرماندهان داعیه‌ها برمیخاست، همیشه‌یاطغیان داخلی بود یاجنگ باخارجیان. وچنین بودکه یونانیان ازگردراه رسیدند.

آن مقدونی‌همچنانکه دست‌خالی به‌دنیا آمده‌بود دست‌خالی‌ازدنیا رفت ولی‌چند مرده‌خورازحواشی‌او برسراین سرزمین ماندند وخرده میراث‌یونانی ایشان درسلسله‌ی بعدی‌که یونانی‌نبود امادوستدار یونان‌بود باقی‌ماند. وطی تسلط‌این سلسله‌باز جنگ پشت‌جنگ، با اقوام وحشی‌شمالی ورومیان نااصل گویامتمدن ونیزگردنکشان داخلی، توسعه‌ی‌بی‌جهت مرزها بی‌آنکه‌بیندیشند سرزمین‌های تازه راچگونه‌باید نگه داشت. وسپس سرازیرشدن در سرازیـر انقراض. سلسله‌ی دیگروبازجنگ باروم مسیحی که‌یادش رفته‌بود مسیح را به‌صلیب کشیده، بااقوام دربدراطراف مرزها وباشورشیان داخلی. خفه‌کردن دومذهب معترض بااندیشه‌های نو. کمی‌آرامش، روکردن به‌تجمل وتفریح و غرق شدن درکسالت وتنبلی. وچنین بودکه اعراب ازگرد راه رسیدند.

اعراب مذهب نو آوردند و شعار برادری و برابری و دروازه‌های بسیار برویشان گشوده شد . قرنی سکوت بود وپیروی‌ازحکام وعمال خلیفه‌که ایــن شعاررا به راحتی زیرپا گذاشتند . نارضائی‌وزمزمه‌ی تجدید عظمت وحیثیت. این‌سوی و آن‌خواست حکومتهای‌ایرانی‌درست‌شود، نشد. شورش درپی‌شورش‌و شکست‌پشت شکست ، بعد سرخوردگی ، بعد پیدایش فرقه‌ها درمذهب . بـاز هر تکه‌ی‌این دیارحاکمی داشت وهر حاکم‌ازفرقه‌ای بود وجنگ‌فرقه‌ها باهم . ترکها آمدندکه بیابانگرد بودند ، هریك ازیك‌جا؛ عصر تسلط اینها بود . باز جنگ‌حکام محلی باهم ، جنگ‌فتوی‌ها ، واین‌میانه مردم بیچاره و بی‌طرف و بی‌خبر کشتارمیشدند . یکی‌دوسلسله‌ی نیرومند پیداشد ، ترك نه ایرانی . باز هوس‌عظمت ، حمله‌به‌هند ودیگرجاها. بازتوسعه‌ی مرزهاوفتح دیارات دور ـ دست ، بی‌آنکه‌بدانند زیر گوششان مردم‌چه میکشند . پیدایش یکی‌دوسلسله‌ی ایرانی‌قدرتمند ولی به‌دلیل‌این تفرقه‌ها محکوم به زوال وبازسلسله‌هایی ترك نژاد وایرانی‌شده . ممنوعیت‌های مذهبی بود ، تکفیر، جنگ مذهب‌بافلسفه و عرفان وهرسخن نو. وچنین بودکه مغولها ازگرد راه رسیدند .

ویرانی، کشتار، جنگ و گریز، پیدایش دوسه‌حکومت مغولی، یورش‌های چند ساله ، خستگی، سکوت . مغولهاحل شدند . اختلافهای مذهبی، تکفیر، ممنوعیت ، تفرقه‌ی‌بین فرقه‌ها، توسعه‌ی عرفان‌که ازرمین بریده بود . جنگ مذهب‌بافلسفه وعرفان ، جنگ‌هرمذهب باهرمذهب دیگر. پیدایش‌یك‌حکومت مرکزی ترك نژاد صوفی‌نمای شیعی‌مذهب ، که دیگران ودیگرمذهبها را طی سالها برانداخت وخود برنشست . جنگ باعثمانی‌که‌خواسته‌بود وارث‌خلافت ومرجعیت نمدمال‌شده‌ی‌بغدادشود، باپرتقالیها که درسواحل خلیج پی‌مروارید میگشتند وباشورشیان . کمی‌آرامش . توسعه‌ی‌چند شهر، آمدن چند خارجی ، توسعه‌ی‌خرافات دینی ، افغانها آمدند ؛ هرج ومرج ، هرتکه‌به مردی رسید وهرمردتحجروادعایی‌داشت . پیدایی یك‌قدرت زودگذر، بازجنگ‌باعثمانی، تاراندن افغانها، حمله‌به‌هند، بازانقراض . سلسله‌ی دیگر، آرامش کوتاه وباز جنگهای‌خانگی . آمدن سلسله‌یی‌قوی دست وترك‌نژاد . جنگ باعثمانی ، با روسیه ، باشورشیان داخلی . خستگی ، آرامش . بازشدن دست‌فرانسه وروس و

انگلیس دراینجا، کمی‌توسعه . رابطه باغرب . کمی‌فرصت به‌خود پرداختن ، گرفتن عناصری‌ازتمدن غرب ، فقروزدگی، نارضائی، پیداشدن فکرآزادی‌ـ خواهی ، شورش ، مشروطیت !

اینها که گفتیم مربوط به‌قدرتمندان بود ، آنها که نامشان در تاریخهـا ثبت میشود ، امـادیگران هم بودند ؛ تقریباً نود درصد مردم روستانشین و بیابانگرد مجبور به‌اطاعت‌که اغلب هم‌فراموش میشدند . اکثریت مردم این ملك ، مردم بی‌اهمیت‌که نه عقیده‌ی‌آنها برای‌کاری خواسته میشد ونه ایشان خود عقیده‌یی‌داشتند . مردمی‌که فقط بالاجبار به‌جنگها کشیده میشدند ، که‌از طرف‌استثمارگران غارت میشدند ، کشتارمیشدند . مردم بی‌دانش‌و بی‌فرهنگ که فقط به وقت تقدیم مالیات وجزیه وسرباز وهدایا بیادآورده میشدند . که از جورزبردستان به‌امامزاده‌ها ومقابراجدادشان پناهنده میشدند . وحـدت نداشتند ، از ایل‌وتباروعشیره وخونهای مختلف‌بودند ، ازهم دور بودند ، از فرقه‌های مذهبی‌جوراجور بودند ، وبه‌علت‌این تفرقه‌های‌بیش‌ازحد درکارهای دسته‌جمعی ـ حتی‌دادخواهی ـ فرصت رشد نداشتند . آنچه درتاریخ خسته ـ کننده‌ی این ملك زود به‌چشم میخورد نه‌تنهاجمع تضادهاست بلکه‌جمع بی ـ ثباتی‌هاهم هست . مثلا بگیریم بی‌ثباتی درعین سرسختی طبیعت این سرزمین را خصوصاً برای‌اکثریت کشتگروصحرانشین‌و بیابانگرد که به‌دلیل وابستگی‌حیاتش به‌زمین ، همیشه‌درجستجوی تکه‌ابری‌بارانی‌چشمی به‌آسمان ودلی‌دراضطراب داشته‌است . یا بی‌ثباتی فرهنگـی را درقالب تعدد ودوری زبانهاولهجه‌هـا و گویشها مثلا یادربسیاری وتضاد فرقه‌هاومذاهب‌ومشربها . یا بی‌ثباتی‌دردستگاه حاکم‌را چه‌پیش‌ازاسلام که هرسلسله‌ی تازه به‌کارآمده باآمدنش‌آثار وساخته‌ـ های ذوقی‌وعرفی‌آن قبلی‌را برمیانداخت وآنچه را که‌آن وضع کرده‌بوداین نقض میکرد ، وچه پس‌ازاسلام‌که هرحاکم وابسته‌به مذهبی‌ومشربی وبساطی بود وباسرنگون شدن‌اوسرنوشت عقیدتی‌وحتی‌اقتصادی‌جامعه دستخوش‌تزلزل وبحران میشد؛ چه به‌واسطه‌ی مخالف‌خوانیهای حاکم‌بعد وچه‌به‌سبب‌قدرت ـ یافتن تشکیلات‌خاصی درسازمان‌آن‌جامعه. مهم‌ترازهمه بی‌ثباتی‌کلی‌سیاسی‌بود که به زندگی‌فردفرد مردم بستگی‌داشت ؛ برای نمونه‌کافیست تعداد جنگهای

این تاریخ را به سالهایی که گذرانده تقسیم کنیم و ببینیم که معدلی درحدود اند سال میدهد و این تازه درصورتی است که ازطول مدت جنگها صرفنظر کنیم. در چنین شرایطی آن که میخواست زندگی کند باید مدام خودرا بااوضاع واحوال جدید تطبیق میداد و آن که این زندگی را نمی‌پذیرفت خودرا کنارمیکشید . بدینگونه همین بی‌ثباتی‌هاومتغیر بودن احوال وآداب محیطخودایجادکننده‌ی روحیه‌ی متغیر ومتلون در گروهی شد ، همانطورکه درگروهی‌دیگرانزواطلبی ودرخود فرورفتن وتزلزل وگریزاز صراحت وپنهان داشتن عقاید وبطون و بیطرف‌نمایی وبه‌انتظار معجزه نشستن وسپردن‌آینده به‌دست تقدیروبی‌علاقگی به‌امروز وناامیدی از فردا رابه‌وجودآورد .

یك نگاه دیگر ، نگاهی به‌فرهنگ :

درنخستین قرنهای تاریخ پیش‌از اسلامی ، درخوشترین ایـام ، نظم و اساس ودین وشهرها وتشکیلات وقوانین وطبقاتی ــ آن‌طورکه لازمه‌ی استبداد بود ــ درست شد . واین‌نظام مستبد وتأثیرناپذیرتارسیدن اسلام کم‌وبیش برجا ماند . ثروتی که ازچهارگوشه‌ی دنیای‌آن روز به عنوان باج میرسیـد صرف تجمل وتزیین کاخهای شاهان ونیزچند خاندان معروف وحواشی‌آنها میشد ، امتیازات دردست‌طبقات‌حاکم مثل اشراف وموبدان وسپاهیان بود . ازطرفی چشم وگوشها درکار تفتیش واز طرفی شاهان غرق درغرور وثروت وسرگرم به‌کار کندن چشم وسر وگوش وپا وابداع شکنجه‌های باورنکردنی وخاموش کردن‌آتش شورشهای داخلی . خط‌به‌کار نمیرفت مگر برای‌کتیبه‌نویسی وهنر به‌کارنمیرفت مگر برای‌کنده‌کاری برجهای عاج ، وهنرمندان صنعتکاران‌دست چندمی بودندکه پیکرافتخارات را به‌خرده زیورهای تازه میآراستند. دانش درانحصار موبدان بود وعامه رابه‌آن دسترسی‌نبود تامبـادا ازایشان بی‌نیـاز شوند . خط‌ثابت ومدون وپرداخته‌یی وجودنداشت تابتوان ازراه‌آن‌هنرنمایی کرد ونویسندگی‌کارزنان ومردان پست‌بود ؛ حتی‌اوستا سینه به سینه‌نقل‌میشد تاده قرنی بعد ثبت شود . فرصت تعالی‌وترقی برای استعداد وجود نداشت ، وسیردرجات برای رسیدن به‌طبقه‌ی برترممکن نبود . همه چیزانتسابی بود و

انتساب به‌درجات عالی‌را فکرمردود اصالت‌خانوادگی مقدورمیساخت ؛ بدین ترتیب هر کس به سبب اصل‌ونسبش خوشبختی یا شوربختی را به‌ارث میبرد . قسمت عمده‌یی ازدرآمد زمین سهم مسلم طبقات استثمارکننده بود وکارگران زمین مانند شیئی بازمین‌خرید وفروش میشدند . حکومت درحال جنگ تنها پرورش تن وبازیهای پهلوانی‌را تشویق میکرد ونه مثلا نمایش وپرورش روح وفکررا. روزگاری‌حکومت به‌تقلید ازظواهر یونانی پرداخت ولی‌اجازه‌نداد که چیزی ازآزاداندیشی‌های‌آن فرهنگ درسطوح پایین جامعه نفوذکند . نه فقط دراین دوره بلکه درتمام تاریخ ایران ممنوعیت تنها برای مردم بود نه برای‌طبقات‌حاکم ومثلا هنگامی که درآخرین قرنهای پیش‌ازاسلام موسیقی‌در دربار رواجی‌داشت ، بیرون ازدربارمخترع سازقانون ازترس عواقب انتساب به‌لهووفساد ولعب نام خودرامخفی میکرد . درهمین‌آخرین قرنهاست که‌برای مدتی‌نویسندگی وثبت وتدوین برخی‌آثار باستانی حمایت میشود ، ودر همین عصراست که‌گروههای نوازنده ورامشگروبازیگر کولی ازهند وارد میشوند و نوازندگان ورقاصان موظف به‌آراستن مجلس‌انسها و خلوتهای شاهند ، واگر روایت درست باشدکه تعدادی‌ازآنهارا به میان مردم فرستادند تاسرگرمشان کنند پس معلوم میشوداز پیشینیان‌خود عاقلتر بوده‌اندکه حتی‌ازفریفتن مردم به‌ظواهرهم دریغ میداشتند . ودرهمین عصراست که مزدك سر برمیداردکه زن ومال وامتیازات زیستن آزاد باید ازآن همه‌باشد وفاصله‌ها از میان برداشته شود وجماعت محروم براوجمع میشوندکه یکصد وچهل هزارشان را آن شاه بیدادگر به‌فریب و نیرنگ میکشد . در آخرین سالهای این دوره سروران دروازه‌های‌کاخهاشان رابروی نجوای پیغمبر بیابانی بسته‌بودند غافل‌ازآنکه کاخها از پایه پوسیده‌است ودارد فرومیریزد ، وگرسنگان که‌ازبیرون به‌تماشا ایستاده بودند دروازه‌ها را بروی‌علمداران اسلام‌گشودند .

اسلام درآغازتحولهایی‌عمیق درروابط اجتماعی‌ایران پدیدآورد ؛ طبقات‌بسته‌ی قدیم‌را درهم شکست . اشرافیت عتیق‌را منحل‌کرد ، طبقات پایین‌را اززندگی برده‌واررهانید ، وباآوردن خطی‌مشترك دریك‌پهنه‌ی وسیع

وتاحدودی‌همجنس، و بخشیدن زبانی‌مشترك (به‌صورت زبان اول یادوم) به‌آنها سیلان ومبادلات مواریث فرهنگی‌را درقسمت بزرگـی‌ازسه قاره‌ی‌بین‌اقیانوس ساکن واقیانوس‌اطلس ممکن‌ساخت . بسط‌تجارت میان ملتهای مسلمان درسه قاره وآمدوشدکشتیهامیان دریای‌چین ودریای‌هند ودریـای روم وآمد ورفت کاروانهاثروت وفرهنگ رامبادله میکردکه ایران ازمهمترین معابرآن بوده است . اینجاسخن‌ازسهم‌ایران درساختمان‌کلیت فرهنگی ومدنی‌اسلامی‌نیست ، ازاینست‌که‌بزودی این‌تحول عمق‌خودرا درقبال منافع دستگاههای‌حاکم رها کرد . دین دردست‌حکومتهاهمه‌گونه تفسیرمیشود وتغییرشکل میدهد ،خصوصاً که مراجع ودین‌آوران‌خود درگوشه‌یی دیگرسرگرم نزاع برسرحق خلافت یاشرح‌ناچیزترین‌حکم‌وروایت وخبرباشند . خلیفه‌های دسیسه‌گربغدادبزودی به‌تقلید ازسازمان درباری‌ایران قدیم به‌جمع‌آوری‌کنیزان وغلامان وگرد ـ کردن‌ثروت وتزیین‌کاخهاپرداختند، واینگونه روکردن‌به‌تجمل‌وخوشگذرانی بین‌اعراب تازه‌به‌ثروت رسیده ویا ایرانیانی‌که درسامان جدید همیشه منتظر فرصتی بودند تاامتیازات سابق‌خودرا بدست‌آورند رایج شد . دراین میـانه بردگـی‌تنها تغییرشکل داده‌بود ؛ بازمالکیت برزمین مالکیت‌بردهقان را هم موجب شد واشرافیت‌به‌صورت‌دیگری‌جای‌خودرا بدست‌آورد .روال خان‌خانی برجابود وطبقات استثمارکننده‌حاکمیت‌خودرا داشتند وامکان حداقل معیشت برای‌اکثریت عظیمی‌مفقودبود وشرایط دست‌یافتن به‌دانش ونگارش وفرهنگ برای‌آنکه تأمینی‌نداشت فراهم‌نبود وممنوعیتها تنهـا برای توده مردم ممنوع بود. براین‌زمینه عرفان‌پیدامیشودکه اززمین بریده‌است ومذهب را برای‌بشر کافی‌نمیداند وچون‌امکانات ووسایل راجزدردست طبقـه‌ای مرفه وقدرتمند و فاسد نمی‌بیند بی‌نیازی‌ازهمه‌ی وسایل را تبلیغ میکند . دیـن‌آوران هنرهارا ممنوع‌کردند ، و زیراین ممنوعیت‌گرایش‌های هنری به‌نحوی عقده‌دار باقی ماند . موسیقی‌وآوازطرب‌انگیزمنع شد ونبایدآوازی‌خوانده میشد مگربرای قرائت‌قرآن ، اینگونه‌است‌اگرنقالی‌حالت‌آوازیش‌را ازدست میدهد وهمراهی سازراترك میکند . رقص‌طرد میشود وبه‌همین‌علت‌است اگرصوفی به‌وقت‌سماع انگی‌از بیخودی وخلسه ولاهوت به‌خود میچسباند تاقول‌خوانی وپایکوبی‌خود

را توجیه کرده باشد . شبیه سازی ونقاشی حرام است ؛ پس نقاشی راهی میسپرد بطرف مجرد سازی ، و گل و بوته وچرنده وپرنده‌ای میشود تغییر یافته بروی کاسه یا بشقابی سفالی ، یا نقش پارچه وکاشی وقالی میشود ، یا بدل به نگارگری و تذهیب میشود وحاشیه‌ای برای خطاطی ، و گاه خودخط میشود برای تزیین در ودیوارمسجدها ، ودست آخر که مغولها آزادیهایی به نقاشی میدهند وحمایت از هنرهای ظریف را آغازمیکنند تازه تصویر کشی درلابلای کتب مخفی است. شعر چون درآغازمدح مستبدونعت پیمبر میگفت آزادماند واندك اندك علوم ادبی ریشه دواند . جنبه‌های نظری موسیقی ـ چون جزئـی ازفلسفه ـ خودراپشت علوم وسیع شرعی پنهان کردوجنبه‌ی عملی‌اش به‌صورت اذان وقرائت آیات ونوحه‌گری وغیره درآمد . اماهنرهای دسته‌جمعی مثل نمایش ـ کـه بامردم سروکار داشت ـ اگر بود ازمیان رفت ، یـاهیئت دسته‌های گـوناگون مذهبی به‌خود گرفت ، یا به‌صورت بازیهای دسته‌های دوره گرد دربدرماند ، یا بـه صورت کار فردی درآمد ومتواری شد . اندکی دقت روشن میکند که مادراین میراث هنری که داریم همانقدرکه مدیون ادیبان وهنرمندان نامداروثبت شده هستیم دو ـ چندان باید مدیون هنرمندان واستعدادهای گمنام بـاشیم . این ذوقهای پیش خودپرورده‌ازطرفی دسته‌یی ازهنرهارا به رغم قلم حسود خبرگزاردانشمند سینه به سینه به‌قرنهای بعد منتقل کردند وازسوی دیگر به مدد هوش وتخیل وتجربه، باایجاد نمونه‌های طرازاولی، این‌هنرهارا ادامه دادند وزنده نگه داشتند و ثبت کردند : مثلامعماری را ، هنرهای ظریف‌چون‌کاشی کاری وقالیبافی وکنده‌کاری ونظایرآنهارا ، تاحدودی نقاشی‌را ، موسیقی ورقص‌را ، ونمایش‌را. یعنی اکثرهنرهایی‌را که به‌دانش ونگارش مکتبی نیازنداشت .

ازهنگامیکه درست یاغلط‌حکومت‌ایران مذهب شیعه رارسمیت داد ، تا حدودی یك نوع‌ثبات مذهبی‌وسیاسی‌دراینجا پدیدآمد . وگرچه‌این‌سلسله‌خود پای‌این‌علم به مرثیه‌خوانی‌نشست ولی‌لااقل اینجا وجـه‌اشتراکـی بین مرثیه‌خوانان‌بودکه بین رجزخوانهای دوره‌های قبل نبود . واین‌آغازدوره‌یی است که درادامه‌ی‌آن عوام نمایش مذهبی‌را رسمیت میدهند ، درحالـی‌که نمایش

غیرمذهبی‌را هم‌دورادور یدك میکشند . درسرزمین‌هایی مثل کشورما تاوقتی که مذهب قویتر ازدولت باشد مردم به‌حمایت‌ازنمایش مذهبی‌میپردازند ، وتاوقتی که استبـدادحاکم باشد نمایش غیرمذهبی‌را با تردید مینگرند ؛ زیراا گـر نمایش‌مذهبی‌شامل‌برخی‌تصورات علوی‌آنانست نمایش غیرمذهبی‌تا به‌آن‌اندازه نماینده‌ی زندگی‌دنیایی‌آنهانیست. دستگاه‌حاکمه انعکاس‌آمال ونمایش‌کمبود-ها رامانع میشود وانتقادرا نمی‌پسندد وهرصدایی‌جزصدای دستگاه‌خودراخفه میکند ؛ اینست‌که نمایش غیرمذهبی جایی برای‌گسترش ندارد ، تماشاگرغیر حاکم‌را مأیوس میکند ، اوآنرا به‌دلخواه نمییابد وطرد ونفی‌میکند. نمایشگر درجست‌وجوی راهی به‌مسخرگی‌ودلقکی‌رومیکند وآوازریشخند محیطش‌رااز پشت‌این‌جان‌پناه سرمیدهد که دراین‌صورت مطرود مذهب‌است‌که اورادلقك و مطرب وبدکاروبدنام میخوانند . به‌این‌ترتیب سیاست وعرف ومذهب سه دیوار قطورمحرمیت را دربرابرنمایشگربالا میبرند ؛ هرگونه برخوردی‌باسیاست و مذهب واخلاق‌جامعه محکوم‌است ونمایشگرچه بگوید‌که بااین‌سه ربطی‌نداشته باشد ؟پس‌این نمایشگراست‌که محکوم‌است وتماشاگرتشنه برای دریافت‌هنری حقیقت‌پردازونقاد است‌که محکوم‌است . دراین‌حال محکومیت نمایش‌حکم تقدیرنیست ، حکم‌نامقدوراست . وگرنه‌برای نمونه داشته‌باشیم چین را کـه نمایش درآن همواره به صورت هنری نقاد وبانفوذ دردست عوام بوده است ، وگرچه مطرود ادیبان وسردمداران هنر رسمی‌بوده ولـی توانسته‌است‌که بـا حفظ‌اصالت‌انتقادی تندش‌نسبت به‌کارگزاران واشراف ، وبازنمودن آمال‌توده همیشه زنده بماند وازحمایت مردم برخوردارشود .



اینك زمینه‌های کم‌رشدی نمایش‌ایران را ـ براساس‌آنهاکه گفته شد ـ درچند.بند خلاصه کنیم :

ـ دودین یك‌خدایی درایران بوده است‌که هیچکدام نظرخوشی‌نسبت به‌نمایش‌نداشته‌اند ، ومراجع‌این دینها ظاهراً تنهاسخت‌گیری دراجرای‌آداب وشعایرمذهبی‌رابرای تعالی‌روح وفکر کافی میدانسته‌اند .

ـ روش قاطع و یکطرفه‌ی حکومت استبدادی مانع از آن میشد که شاهان وحاشیه‌نشینان درباری واشراف پیوسته به آنها حامی نمایش باشند ، زیرا نمایش هنری نقـاد است وروحیه‌ی انتقادی برای خودکامگان درشتخوی تحمل‌پذیر نیست . اینان ازنمایش تنها به‌جنبه‌های مسخرگی ودلقکی آن متمایل بوده‌اند.

ـ تحول نیافتن سامان کلی جامعه از روال روستانشینی و بیابانگردی به‌ـ شهرنشینی ، وکم‌رشدی طبقه‌ی متوسط بازرگان وپیشه‌ور (که زندگی مرفه و تجملی‌اش ضرورت حمایت از موارد تفننی را ایجاب کند) درجوامع محدود شهری ایران، سبب‌های معتبری است برای فراهم نیامدن زمینه‌یی لازم ، ونمایش بدین‌ترتیب یکی دیگراز پشتیبانان احتمالی خودرا ازدست داد .

ـ ادیبان ودانشمندان در دوره‌هایی که دانش وادب به‌کار میآید تحت حمایت اشراف ودرباریان بودند ومریدان ومقلدان ودستگاه واعتبار داشتند حال آنکه نمایش‌کاری مکروه بود واگر بودکارمردمـان پست وعامی بود ، و بدین‌ترتیب بود کـه هنرمندان رسمی درشأن خود ندیدندکه از اوج رفعتشان نظری به‌نمایش بیفکنند خاصه‌که این نمایش ازطرف حامیان آنها ونیزمذهب مورد احترامشان هــم به نیکی یاد نمیشد . بگذریم ازاینـکه شارحان فصل نمایش‌رساله‌ی‌شعر ارسطو نشان دادندکه‌اصولاذهن نمایشی‌درستی نداشته‌اند ولی حتی‌این‌هم پیش نیامدکه‌چون واقعه‌نگاری تنها به‌ضبط آنچه‌بود بنشینند .

ـ برای‌اینکه نمایش بتواند بین طبقات پائین نفوذکند وپرورش یابد ، لااقل‌تاچندی‌باید‌نشان دهنده‌ی‌تمایلات وآرزوهای‌آنان باشد. وچون‌حکومت اغلب‌چنان سلطه‌ی مهیبی‌داشت‌که امکان بروزصریح تمایلات مردم رانمیداد ، طبیعتاً توده هم‌اغلب استقبال چندانی‌ازنمایش ـ جز به‌عنوان تماشایی ساده و غیرضروری ـ نمیکرد .

ـ برای‌آنکه توده‌بتواند نمایش‌را تقویت وحمایت‌کند وسایلی‌لازم‌است که مهمترین‌آنها قدرت مالی‌است . جامعه‌بایدچنان مرفه‌باشد واضافه تولید بکندکه‌بتواند زندگی گروه دیگری را که‌به‌خدمات تفننی‌میپردازند وطبعاً در تولید مادی شرکت ندارند تأمین‌کند . پس پراکندگی وکوچکی روستاها و

شهرها و کمی‌درآمد واستطاعت توده‌ی ده‌نشین وشهری مانع از پرورش وسیع چنین گروهی میشد . بدین‌لحاظ است اگرمی بینیم نمایشگران این ملك خود زندگی‌خودرا تأمین میکرده‌اند واین‌تأمین زندگی‌جزدرمواردی اتفاقی‌هرگز ازراه درآمد نمایش‌نبوده‌است . یادقیقتر بگوئیم‌نمـایشگران اغلب حرفه‌ای می‌یافتند تابادرآمد مختصرآن وسایل ولوازم نمایش‌را تدارك کنند . وچنین استاگرمی بینیم‌نمایشهامعمولا رایگان به تماشاگران عرضه میشده ، یا لااقل پـرداختن پولی برای تماشاگرالزامی‌نبوده‌است وبستگی به‌قدرت وهمت او داشته‌است . درجامعه‌ای‌که مردم به‌علت‌استثمارشدید طبقه‌ی‌حاکـم وفقرکلی طبیعت وعوامل دیگر جزتأمین ابتدائی‌ترین وسایل حیات اندیشه‌ی دیگری نداشتندخودبخود امکان پرورش نمایشگران هم‌درآن باقی‌نمیماند ، ودر این جامعه تنهااشکال انفرادی وکم‌خرج نمایش میتوانست‌ادامه‌ی‌حیات بدهد.

ـ نمایش عامیانه غالباًسیرتحول وتکامل خودرا به‌کندی میگذراند .از طرفی‌هم مسلم‌است‌که اگرتاریخ ملتی بایورش‌هائی‌قطع شود ، رشته‌ی سنت و تحول درعناصرفرهنگی‌آن ملت هم هرباره پاره میشود وبرای‌آغاز یاادامه‌ی دوباره‌ی‌آن مهلت زمان‌لازم است . شاید این‌حکم درمـورد هنرهـای منزوی چندان قطعی‌نباشد ولی‌درمورد هنرهایی‌که‌باجمع سروکاردارند پرهیزناپذیر به‌نظرمیرسد . در ایران بی‌ثباتی همیشگی سیاسی وقطع شدن مرتب ادامه‌ی فرهنگ با یورش فرهنگ‌های دیگرهرگزفرصت لازم برای تکامل وتحول را به‌نمایش نمیداده است .

اینها که‌گفته شد مهمترین‌دلایل وسببهای عدم رشد نمایش‌ایران‌است ، وبرخی‌ازاینهاضمناًعلت بی‌خبری امروزه‌ی مارا ازگذشته‌ی این‌نمایش‌روشن میکند . تنها آگاهی‌درست مااینست‌که نمایش هرگزازدست عوام خارج نشد ودرمرتبه‌ی والایی بین مظاهرفرهنگی جایی‌نگرفت ؛ ثبت نشدن نمایشهاخود تاحدی‌صحت این‌خبررا ثابت میکند . وبازهمین ثبت نشدن نمایشهاخود علتی بزرگ است‌که مانع‌ازآگاهـی‌صحیح ما نسبت‌به‌کیفیت نمایشها میشود ؛ مـا امروزه‌چه میدانیم‌نمایش به‌کجا رسیده‌بود‌که باحمله‌ی یونانیان‌گسسته شد ،

ودوباره تا کجا پیش رفته بود که اعراب آمدند ، یا در چه مرحله‌ای بود که تاتار سررسید . آنچه تقریباً خوب میدانیم سیر نمایش پس از مغول است که تا نیم‌قرنی پیش‌راه تحولش‌را به سوی نمایش غیرمذهبی ادامه داد ، ولی تکاملش باهجوم فرهنگ مغربی متوقف ماند .

آنچه دراین کتاب به‌آن سعی‌میشود کشف مسیر و کیفیت وارزش‌وسنتهای این نمایش است .

نمایش های پیش از اسلام

■

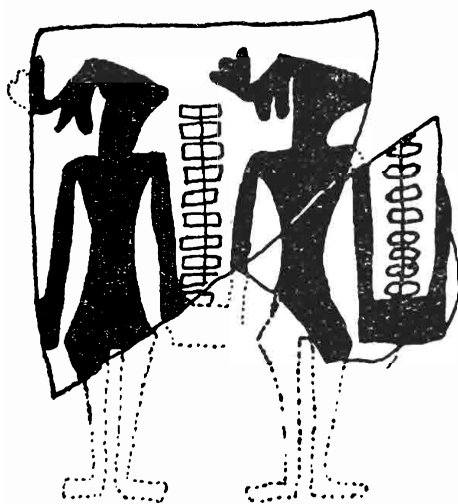
دسته‌ای از قوم بزرگ هند و ایرانی در فاصله‌ی هزاره‌ی اول یا دوم پیش‌ازمیلاد آمدند ودرفلات‌ایران ماندگارشدند. ابتدا روزگارشان به‌جنگ با اقوام بومی سپری شد وبعد با آنها ماندند و آمیختند. اساس تمدن اقوام بومی بر بپا بانگردی وچادرنشینی و شکاربود، وطبعاً مراسم‌وجشن‌هائی به‌هنگام باروری یا بدست‌آوردن شکار خوب ، یا عزاداریهائی به هنگام از دست دادن عزیزان ویاقهرطبیعت برپامیکرده‌اند . پس‌ازآمیزش مهاجران بااقوام بومی ومداومت‌آنها دراین‌دیار ، تمدن اینها داخل درمرحله‌ی روستانشینی شد .

مهاجران باخودشان اساطیرواعتقادهایی‌آوردندکه بااساطیرواعتقادهای مردم بومی درآمیخت وآن جشن‌ها و عزاها شکل‌های تازه‌تری پیدا کرد . روستاها وچادرنشینان مورد حمله‌ی قبایل‌وحشی‌اطراف واقع میشدند وحاصل کارشان به‌یغما میرفت ، پس‌به‌تدریج برای مبارزه بادشمنان مشترک‌گردآمدند وجنگهائی‌را باقبایل‌اطراف‌آغازکردند، این‌دوره‌ای‌است‌که طی‌آن‌افسانه‌های قهرمانی واساطیر ایران باز هم‌گسترش پذیرفت تاکمی بعد درعصری آرامتر ودرسایه‌ی حکومتهای‌کوچکی‌که ازپیوستن دسته‌های گوناگون بوجود آمده بود ، تنظیم وتبویت یابد . درحدود قرن هشتم پیش از میلاد مسیح ، درغرب ایران نخستین قدرت‌پادشاهی معتبربه‌وجود آمدکه با نام سلسله‌ی ماد ایران را وارد زندگی‌تاریخی‌کرد . پس‌ازآن سلسله‌ی هخامنشی‌بود ، دوره‌ی بسط

این‌قدرت . سپس‌مدت کمی ومبهمی سلوکی‌ها که از بازماندگان اسکندر بودند بعد روزگار درازی پادشاهی‌اشکانیان که علاقه‌ای هم به‌فرهنگ یونانی‌داشتند وپس‌از ایشان ساسانیان بودند باروحیه‌ای ضد اشکانی .



معمولا چنین‌گمان میرود که غریزه‌ی غیرآگاه نمایشگری در بشرپیش‌از تاریخ در اجتماع های قبیله‌ای بروزکرده است . به هنگام بازگشت غروب وابستگان به‌یك‌قبیله یاطایفه گرداگرد آتشی که‌آنرا برای بدست‌آوردن گرما ویا ترساندن جانوران افروخته بودند ، جمع میشدند وبه رقص‌های ستایش با حرکات وآرایش‌های عجیب وصداهای ترس‌آور میپرداختند ، نقش‌هائی که از رقص‌های دسته‌جمعی به‌گرد آتش‌ونظایرآن برتکه‌های سفال بدست‌آمده وجود چنین اجتماعی‌هائی‌را در ایران تائید می‌کند . اینگونه مجلس‌ها که تحریك کننده‌ی‌روحیه‌ی جنگاوری مردان بودگاهی به‌نمایشی‌ازجنگ وشکاربدل‌میشد که درآن‌چندتن باصورتك‌جانوران‌میگریختند وچندتن دیگر به‌نشانه‌شکارچیان تعقیبشان میکردند تاعاقبت طی‌قرارهای پیش‌خود جانوربخاك می‌افتاد، واین نشانه‌ی‌آرزو یامیل‌شکارچی به‌غلبه‌ی مدام برشکار بوده‌است . رقص‌های‌ستایش نیزگاه باپوشش وچهره‌آرائی‌غریب یاصورتك همراه بوده‌است . برتکه سفال کوچکی‌که تاریخ آنراحوالی نیمه‌ی اول هزاره‌ی دوم پیش از میلاد قرار داده‌اند تصویردوتن‌ازاجراکنندگان یك رقص دسته جمعی با صورتکهای بزکوهی دیده میشود که بین خود شاخه‌هایی بابرگهای متقارن دارند . نقش این‌رقص که طبعاً بایدگرداگرد ظرف سفالین تکرار شده باشد ظاهراً نشان دهنده‌ی یك اندیشه‌ی مذهبی رایج در آن دوره هاست که توسط تصاویر دیگری هم بارها بازگو شده



رقاصان با صورتك بز
[ازمقاله‌ی: رقص درایران پیش ازتاریخ]

است، و آن ماجرای ستایش درخت زندگی است توسط دو بز کوهی[1]. نظیر این نقش‌ها وصورتکها بخشهایی از ایران قدیم از جمله خوارزم بدست آمده است.

آنچه که بعد در این اجتماع‌های قبیله‌ای آغاز شد نقالی بود. نقالی که یك شکل بیان و نمایش فردی است شاید پس از پیدایش و توسعه‌ی عنصر کلام پیدا شد ورشد یافت، چنانکه برخی آنرا در کنار سرودها ورقص‌های ستایش، قدیم‌ترین و ساده‌ترین شکل نمایش و مقدمه‌ی پیدایش نمایش‌های چند نفری میدانند. دراجتماع‌های غروب اهل قبیله می‌نشستند و به آنچه رئیس یاپهلوان یا جادوگر قبیله، در شرح جنگهائی که دیده است مردان کرده‌اند و نزاع با حیوانات وحشی درشکار و خاصه عوامل ظاهراً عجیب طبیعت می گفت گوش می‌دادند. شرح اعمال قهرمانی وقهرمانان وداستانهای مردان وکارهای فوق انسانیشان به‌این ترتیب درچنین‌مجامعی به‌شنوندگان منتقل میشده‌است و برخی از این شنوندگان بعدها به نوبه‌ی خود چنین داستانهائی را درچنین مجامعی برای دیگران نقل کردند و برای کسب یا حفظ امتیاز، و داشتن تماشاگران بیشتر، برحرکات نمایشی و بیان کننده‌ی خودونیز حوادث افزودند وطی زمان هرکس با ذوق و مایه‌ی خود وسعتی به این مرحله داد. بدین قرار بود که هم یك تماشای تازه و ماندنی پیدا شد و هم اساطیر توسعه یافت وسینه به سینه رفت تا به روزگاری رسید که کاتبان آنهارا ثبت کردند.

نتیجه باید گرفت که چندین مشخصه‌ی اساسی نمایش، بعدها از این اجتماع‌های پیش از تاریخ به نمایشگران دوره‌های تاریخی منتقل شد ــ چون: شبیه سازی، بکار بردن صورتك، افزودن بازی وحرکات القاءکننده به کلام، به وجود آوردن قراردادهای نمایشی ــ نیز باید گفت جای بازی این نمایشها که عرصه‌ی میان حلقه‌ی مردم بوده است طبیعی ترین شکل صحنه است، که امروزه صحنه‌ی گرد میخوانندش. بگذریم.

از دوره‌ی مبهم افسانه‌ای به تاریخی یکی دوچیزرا یادکرده‌اند. اول جام گیتی نمای، نه بعنوان نمایش بلکه به‌عنوان ابزاری که نماینده‌ی پیشرفت

۱ــ رجوع شود به مقاله‌ی: رقص در ایران پیش ازتاریخ ــ ازیحیی ذکاء (مجله‌ی موسیقی. دوره‌ی سوم. شماره‌ی ۷۹).

شگفت انگیزی در نمایش نوری (*Optique*) بوده است ، و گویند این جام تصاویر یا سایه‌های تصاویری را به‌هرحال نشان میداده است. این اندیشه که مأخذ اصلی‌آن اساطیر است حتی بین مورخان وناقدان نیز بسیار جدی تلقی شده تاآنجا که «کوانکا ـ *Cuenca* » مورخ اسپانیائی فیلم درکتابش « تاریخ سینما ـ *Historia del Ciné* » (جلداول ـ چاپ مادرید ـ ۱۹٤۸) حتی‌نامی هم برای آن قایل شده و گفته است : « از ایران هنری بنام لکانومانیکا *Lecanomanica* می‌آید ، که طرز نشان دادن تصاویر در یك جام است[1] » . نمیدانیم«کوانکا»برچه اساسی چنین چیزی نوشته وخصوصاًعنوان «لکانومانیکا» را ازکجاآورده است ، ولی به هرصورت و با وجود جستجوی فراوان هنوز نشانه‌ای بدست نیاورده‌ایم‌که این گمان را تقویت‌کند ، وبراین عقیده‌ایم‌که جام‌گیتی نمای یك شیئی اساطیری است و زاده‌ی تخیلات افسانه سرایان عهد افسانه‌ها، وواقعیت یا جنبه‌ی نمایشی نداشته است .[2]

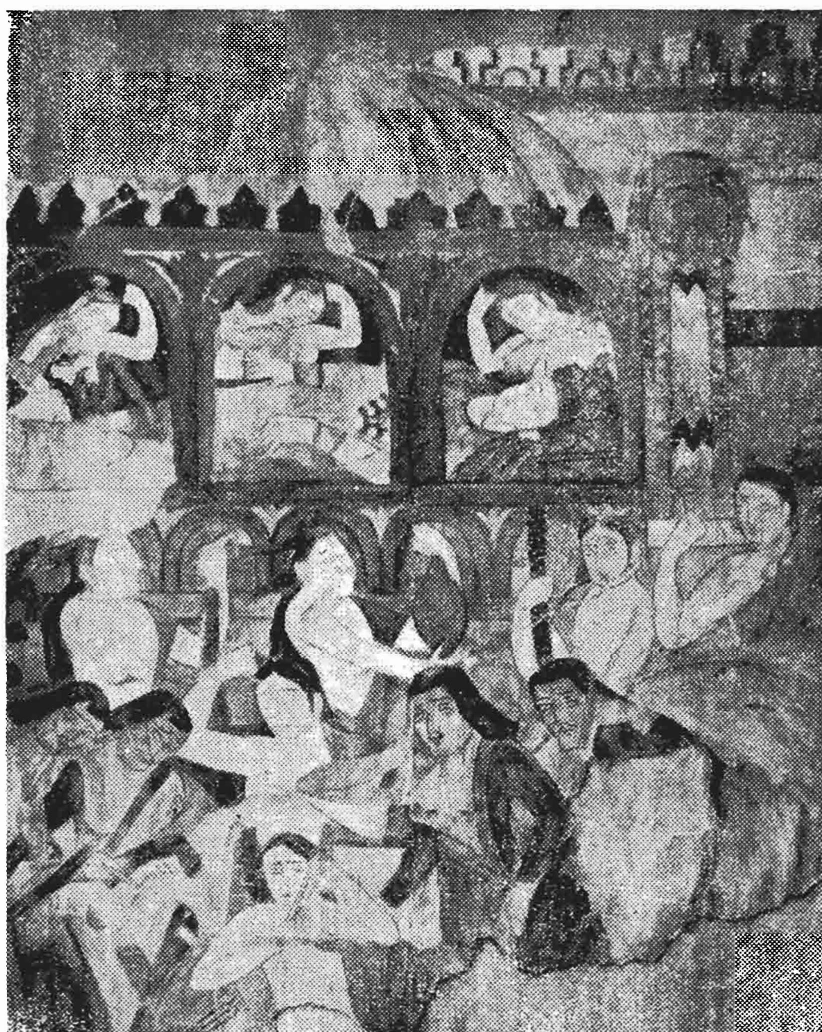
دیگر راجع به سرودهای اوستاست و مراسمی‌که طی‌آن این سرودها خوانده میشده. قطعی است‌که این مراسم‌که توسط مغها انجام میشدوخصوصاً آوازهای‌متقابل ایشان، که در آن دودسته‌ی خواننده‌آیه‌های مقدس‌را سؤال و جواب میکردند ، دارای ترتیب نمایشی بوده است . ولی معلوم نیست که از این هم پیشتر رفته باشد وبه صورت نمایشی جدا از سرودهای نیایش درآمده باشد . و دراینکه چند قطعه از گاتهای زرتشت به صورت‌گفت وگوست شکی نیست ، ولی دراین‌که‌چنین‌گفتگوها تاچه حد میتوانسته زمینه‌ی پیدایش‌گفت‌و گوی نمایشی یا نمایش غیرمذهبی بشود، شك است.

روشن ترین مدرکی‌که از این دوره بجا مانده مطلبی است درباره‌ی تعزیه‌ی مردم بخارا برمرگ سیاوش، که پایه‌ای‌درافسانه ودنباله‌ای‌درواقعیت دارد. در«تاریخ بخارا»که‌به‌سال ۳۳۲توسط «ابوبکرمحمدبن‌جعفرالنرشخی»

۱ـ مقاله‌ی جام‌جم ، فانوس‌خیال ، سایه وخیمه شب بازی درایران ازفرخ غفاری ؛ مجله‌ی فیلم وزندگی (شماره‌ی ٥ ـ ۱۳۳۹).

۲ـ رجوع شود به ؛ نظریه‌ای درباره‌ی چگونگی جام‌گیتی‌نمای ؛ از این نویسنده درمجله‌ی موسیقی ، شماره‌ی ۷٤ ص ۲۷ .

به عربی تألیف یافته است وسپس در ۵۲۲ بوسیلهٔ « ابونصرقبادی» به فارسی ترجمه شده، درفصل ذکر بنای ارگ بخارا، نخست کشته شدن سیاوش بدست افراسیاب را از « خزاین‌العلوم » نوشتهٔ «ابوالحسن نیشابوری» نقل می‌کند و سپس می‌گوید : «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحهاست چنانکه در همهٔ ولایتها معروفست، ومطربان آنرا سرود ساخته‌اند وقوالان آنرا گریستن مغان خوانند واین سخن زیادت از سه هزار سالست ...[1]» ـ وجائی دیگر ،



تصویر دیواری نوحه بر مرگ سیاوش [از کتاب *Archaeology in the U. S. S. R*]

۱ـ تاریخ بخارا ـ نرشخی ـ چاپ شفر (پاریس ـ ۱۸۹۲) ص ۲۱و۲۲ .

فصل ذکر بخارا وجایهائی که‌مضافست بوی، درشرح جنگ کیخسرو باافراسیاب به خونخواهی سیاوش گوید : « و اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجبست و مطربان‌آنرا کین سیاوش گویند ، ومحمد بن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سالست . والله‌اعلم »[1]

گفته‌ی کوتاه«نرشخی» درسال ۳۳۲، رسم‌های‌عزاداری برمرگ‌سیاوش را بوسیله‌ی مردم ومطربان وقوالان بیان می‌کند وقدمت‌آنرا به‌سه هزارسال پیش ازخود میرساند، وقبول این‌چنان برای «قبادی» مترجم مشکل بوده‌است که‌درمیانه‌ی ترجمه گوید این‌قول «نرشخی»مؤلف‌است و باین‌ترتیب مسئولیت آنراازخودسلب می‌کند. جالب اینست‌که «الکساندرمونگیت - *A.Mongait* » در کتاب خود « باستانشناسی در اتحاد شوروی »[2] تصویری از یك مجلس سوگواری برای سیاوش آورده که آنرا ازنقش‌های دیواری شهر سغدی « پنج کند » واقع دردره‌ی زرافشان ــ به فاصله‌ی شصت وهشت‌کیلومتر ازسمرقندــ بدست آورده و ظاهراً متعلق است به سه قرن پیش از میلاد . تصویر کتاب مونگیت را کمـی بررسی‌کنیم : چنانکه معلوم است مردان و زنان گریبان دریده‌اند وبه سروسینه خود میزنند . یك عماری بردوش چند نفراست‌که‌آنرا حمل‌می‌کنند. اطراف عماری بازاست‌وسیاوش یاشبیه سیاوش درآن‌خفته‌است. به‌نظرمیرسد‌که نقاش اصل دیواری این نقش[3] این‌ماجرا را دیده بوده وسپس آنرا ترسیم‌کرده است. این مجلس شبیه به‌ماجرای حمل عماری دردسته‌های دوره‌های اسلامی است. باری تصویر نوحه برمرگ سیاوش که‌زمانش به‌دوازده یاسیزده قرن پیش‌از نرشخی میرسد تاحدی قدمت سه هزارساله‌ی این رسم را تأییدمی‌کند ونیزمیرساند که‌جز بخارا درجایهای‌دیگری‌هم‌این‌چنین رسمی بوده است . در به پاکردن این‌مراسم‌گذشته ازحمل عماری، قوالان‌داستان‌تأثرآور

۱ـ تاریخ بخارا . ص ۵۱ .

۲ـ *Archaeology in the U.S.S.R* (به‌انگلیسی‌ـچاپ مسکوـ۱۹۵۹)

۳ـ آنچه درکتاب مونگیت نقل شده نسخه‌ایست که و. س .گرمیاشنسکایا *Gremyachenskaya* ازاصل برداشته .

زندگی ومرگ سیاوش‌را حکایت میکرده‌اند ومردم میگریستند. احتمال‌دارد که دراین میانه پرده هم میگردانیده‌اند ویاکار شبیه سازی که درحمل عماری بوده‌وسعت بیشتری داشته و یك شبیه مجلس هائی از زندگی سیاوش را بازی میکرده‌است . همچنین مطربان سرودهائی‌راکه درمرگ سیاوش ساخته‌بودند مینواختند ومیخواندند . یکی ازاین سرودها بنام «کین سیاوش» تاقرنها بعد باقی‌مانده بطوریکه‌نظامی گنجوی هنگام شمردن سی‌لحن‌باربد ازآن به‌زمان خسروپرویز یادمی‌کند[1]. تصورمیرود واقعه‌های دیگری نیزکه مشهور ومورد توجه مردم بوده در ایران پیش از اسلام بهمین ترتیب بازی میشده ، چون داستان «کین‌ایرج» که مطربان برآن نیزآهنگی ساخته‌بودند ونظامی درهمان بخش‌که‌گفته شدآنرا ذکرکرده است[2] .

«آتنه– *Athenée*»[3] در بخش‌سیزدهم کتابش ازقول«خارس‌اهل‌می‌تیلن– *Charés de Mitylén*» رئیس تشریفات اسکندر درایران ، داستان عاشقانه‌ی زریر وهودات را روایت‌کرده‌است‌که چگونه این‌دویکدیگررا بخواب دیدند وبه جستجوی هم برآمدند . خارس‌گفته است که داستان این عشق بین مردم آسیا چنان مشهور و مرغوب بوده است‌که اغلب با نقش‌های‌آن دیوار معبدها وکاخهای شاهی وخانه‌ها را می‌آراسته‌اند[4] . به احتمال قوی داستان فوق نیز به‌واسطه‌ی شهرتش بین مردم ازآنها بوده‌که مطربان و قوالان‌آنرا میخوانده ومیسروده‌اند وحکایت میکرد وپرده میگردانیده‌اند .

«تهزیاس– *Ctesias*»[5] و «هرودت – *Herodotus*»[6] به مراسم مغ‌کشی

۱ـ چوزخمه راندی ازکین سیاووش ـ پراز خون سیاووشان شدی گوش

۲ـ چوکردی‌کین ایرج را سرآغاز ـ جهان راکین ایرج نوشدی باز .

۳ـ آتنه (قرن سوم میلادی) . ظاهراً درکتاب « محفل سوفسطائیان ـ *Diepnosophistae*» که پانزده بخش ازسی‌بخش‌آن بجامانده است .

٤ـ نگاه‌کنید به : حماسه‌ی ملی ایران ازنولدکه ترجمه‌ی بزرگ علوی بند چهارم و : کیانیان ازکریستن سن ترجمه‌ی دکترذبیح‌الله صفا. ص۳۷و۳۸.

٥ـ تهزیاس (اواخرقرن پنجم پیش‌ازمیلاد) . پزشك مخصوص اردشیردوم هخامنشی . درکتابش «تاریخ پارس ـ *Persica*» که دارای بیست وسه بخش‌است .

٦ـ هرودت (٤٨٥ تا ٤٢٥ ق . م) . صاحب‌کتاب «تاریخ ـ *Historiae*»

که ایرانیان هرساله بیادقتل (درسال ۵۲۲ قم) گئوماتای مغ غاصب (بردیای دروغی) واطرافیانش برگزارمیکردهاندا شاره‌ی کوتاهی می‌کنند. «هرودوت» پس از ماجرای کشتن این مغ گوید: «سالروز این روز بزرگ سرخی شد در تقویم پارسی، با جشنواره‌ئی مشهور به مگافونیا *Magaphonia* یا کشتن مغ، که‌هنگام برگزاری‌آن هیچ مغی‌اجازه نداشت خودرا نشان‌دهد. مغ‌هادرخانه میماندند تا روز بپایان رسد[1]».

ظاهراً این‌مراسم‌نیز نوعی نمایش بوده‌است، ودرآن‌لااقل پس‌از بازنمودن ماجرای نیرنگ‌آمیز پادشاهی گئوماتا، شبیه او را طی قراردادهای نمایشی می‌کشته‌اند. ممکن است رسمهای این سالروز ریشه‌ی مراسمی‌چون‌ماجرای سالروز حبوط مانی یا حتی پایه‌ی خیلی از بازیهای نمایشی و مذهبی پس از اسلامی باشد. از طرفی دور نیست که نمایش‌کشتن این پادشاه دروغین همان باشد که بعدها بدل به جشنواره‌ی شاه‌کشی موسوم به «دیبمهر» یاحتی‌دسته های تمسخر «کراسوس ـ *Crassus*» و «کوسه‌برنشین» پیش از اسلامی و ماجرای «میرنوروزی» و «عمرکشان» عهد اسلامی شده باشد. شرح این نکته وآن دسته‌ها درجای خود خواهدآمد.

اما بعد ـ گمان میرودکه درلشکرکشی‌های بزرگ ایرانیان به‌جاهای دوردست معمولا عده‌ای بازیگرهمراه سپاه بوده‌اند، هم برای سرگرم‌کردن سپاهیان‌دربیتوته‌ها، وهم‌برای‌تحریك‌روحیه‌ی‌مبارزطلبی ایشان ازراه اجرای رقص‌های نمایشی جنگی. ظاهراً این بازیگران رسوبی از نمایشهای خود در سرزمین هائی که از آنها می‌گذشتند باقی گذاشته‌اند. بهرحال «گزنفون ـ *Xenephon*»[2] ازیك نفر«میسائی»[3] سخن‌گفته است که‌درحوالی سال ۴۰۰ قم یك‌رقص نمایشی‌جنگی ایرانی‌را اجراکرده است: «سپس‌یك میسائی برخاست ـ

۱ـ *The Histories* برگردان انگلیسی *Sélincourt* (از انتشارات پنگوئن ـ ۱۹۵۹) ص ۲۰۹.

۲ـ گزنفون (۴۳۴تا۳۵۵ ق م ـ ؟) مورخ وسپاهی‌آتنی. درعصرکوروش دوم هخامنشی درایران بوده است. مهمترین‌کتابش «آناباز ـ *Anabase*»

۳ـ اهل میسا ـ *Mysia*، جائی درمرکزآسیای صغیربوده است.

سپری سبك به هردست گرفته ورقصید. رقصی نشان دهنده‌ی نبردی بادوحریف. گاهی سپرها را چنان بهم میگرفت که گوئی یکی بیش نیست. گاهی نیز بروی خود می‌پیچید وپرش‌های شگفت‌انگیز میکرد. تماشایی بسیار زیبا بود. دست‌آخر رقص پارسی‌کرد؛ سپرها را بهم‌کوبان، خم وراست شوان وهمه‌ی اینها به میزان نوای نی»[1].

اینك بپردازیم به موضوع نمایشخانه‌ها؛ در مورد تماشاخانه های آن دوره‌ها باید گفت که درآن روزگارمحل اجرای نمایش بیشترمیدانگاهها بوده است، زیرا نمایش در فضای سربسته به واسطه‌ی ضعف وسایل روشنائی کمتر ممکن بود. توجه به‌تماشاخانه های ملت‌های دیگرآن عصرنیز نشان میدهد که تفاوت زیادی بین ساختمان ورزشگاهها وتماشاخانه‌ها نبوده‌است، این را حتی ازمقایسه‌ی ساختمانهای پیشرفته‌ی «تکیه»ها و«زورخانه»های‌اسلامی ایران‌هم میتوان دریافت. اسکندرکه درسفرجنگی‌اش به ایران (۳۳۰ تا ۳۲۳ ق‌م- که‌ازآن دوسالش را درهندبود) گویا تعدادی بازیگرهم همراه داشت، پس‌از پیروزی دراینجا چند بار به‌برگزاری‌جشنها ونمایشهائی پرداخت. «پلوتارك *Plutarque*»[2] درروایتش ازاین نمایشها، به چندساختمان تماشاخانه درایران اشاره می‌کند. ازجمله می‌گوید که اسکندر درکرمان به چند نفر اجازه‌داد که برای تماشای نمایشها درردیف اول بنشینند[3]. یا: «چون به قصرشاهان کرمان رسید... گویند روزی حین مستی بدیدن یك مسابقه‌ی رقص‌رفت در این مسابقه رفیقش بنام باگواس - *Bagoas* برنده شد و سپس سراسر تئاتر را طی‌کرد تاکنار اسکندربنشیند...»[4] ویا: «چون به شهراکباتان درسرزمین

۱- آناباز (پاریس- ۱۹۵٤) که همراه پنجرساله‌ی دیگرگزنفون است. کتاب ششم، فصل اول. بندهای ۹ و ۱۰ با تطبیق با چاپ دو زبانه‌ی فرانسه - یونانی (پاریس - ۱۹۳۱).

۲- پلوتارك (٤٦ تا ۱۲۰ میلادی) - مهمترین‌اثرش: «مقایسه‌ی زندگی‌ها - *Vies Parallèles*».

۳- مقایسه زندگی‌ها ترجمه‌ی *Latzarus* (پاریس - ۱۹۵۰) جلد سوم. زندگی اسکندر. بند ۷۱.

٤- همان‌کتاب، همان بخش. بند ٦۷.

مادها رسید پس از انجام‌کارهای مهم دوباره برگزاری نمایشها و جشن‌ها را آغاز کرد زیرا از یونان سه‌هزارهنرمند رسیده بود. دراین روزها هفستیون‌ـ *Héphestion* دچار تب شدید شد، وچون هم جوان بود وهم سرباز، نتوانست کم‌خواری پیش‌گیرد ، و به محض آنکه طبیبش گلوکوس ـ *Glaucos* به تئاتر رفت هفستیون خوراك فراوان خورد و کمی بعد بمرد ».[1]

شواهد بالا گرچه از وجود تماشاخانه هائی در همدان و کرمان خبر میدهد ولی روشن نمیکندکه این نمایشخانه‌ها پیش ازاسکندر وجودداشته‌است یا اوآنها را ساخته . میتوان گفت‌که اگرهم این ساختمانها پیش از اسکندر نبوده ، لا اقل چندتائی از میدانهای مسابقه و بازیهای همدان یا کرمان بوده‌که باکمی‌تغییر بجای تماشاخانه از آنها استفاده شده است . ولی‌اصلا چرا قبول نکنیم که خود ایرانیان میدانگاهها یا تماشاخانه هائی برای جشن ونمایش داشته‌اند ؟ـ اما بعد ها بازماندگان اسکندر یعنی سلوکی ها که بیش ازاو فرصت داشتند، ظاهراً چند نمایشخانه به سبك یونانی در ایران ساختند ، که شاید درقرنهای بعد بدست ساسانیان ویران شد . بهرحال یکی از اینها را « سلوکوس نیکاتراول »که از۳۰٦ تا ۲۸۰ قبل از میلاد سلطنت میکرده در حوالی طهران ساخته بوده‌است : «دوشان‌تپه تپه‌ایست‌درنیم‌فرسخی‌شهرطهران ودر طرف شمال شرقی آن وقلعه‌آپامه در



گلدان شهرکیاختا [ازکتاب *Archaeology in the U. S. S. R*]

۱ـ همان‌کتاب ، همان بخش ، بند ٦۷ .

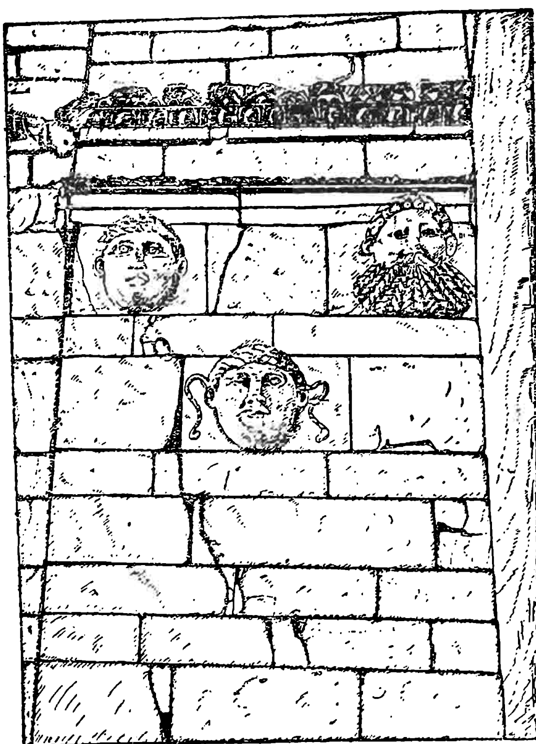
سمت شمال شرقی دوشان تپه به مسافت کمی واقع شده [این قلعه را چنانکه معروفست سلوکوس نیکاتر اول پادشاه سلوکیه‌ی سوریه ساخته] تماشاخانه که یونانیان در شهر حسب‌الرسم میساخته و سیرك می‌گفته‌اند در قلعه آپامه نیز ساخته وآثارآن باقی‌است[1] »کسی که این‌گزارش‌را داده یعنی محمدحسنخان اعتمادالسلطنه این موضوع‌را چنین تأکید می‌کند : « نگارنده خود این محل راکشف‌کرده و به‌دقت آنرا دیده وجای‌شبهه وتردید نمانده است[2].»

آنچه معلوم است اینست کـه شرق و غرب باستان اثرات متقابلـی برزندگی و هنر یکدیگر گذاشته بوده‌اند . در ایران مدت بسیار کوتاهی سلوکی‌های یونانی الاصل سلطنت‌کردند و بعد زمان درازی اشکانیان ایرانی که به تمدن وفرهنگ یونانی علاقمند بوده‌اند . اینهمه جنگهای دراز ـ اگر از همه‌ی زیانهای وحشت‌آورش بگذریم ـ به ناچار یك مبادله‌ی فرهنگی و دادوستد آداب وهنررا باعث میشده است . درحفاریهای‌کنار رود « سوجا ـ *Suja* » نزدیك شهر « کیاختا ـ *Kyakhta* » که نزدیك مرز شمالی جمهوری مغولستان است ، گلدانی بدست آمده از قرن پنجم میلادی که نقش روی آن تصویر نه «موز ـ *Muse*»الهام دهنده و حامی هنرهای یونان است : «تالیا ـ *Thalia*»مظهرکمدی و«ملپومن-*Melpomene* » مظهرتراژدی هریك‌صورتکی بدست دارندومعلوم می‌کنندکه درحدود ده هزارکیلو متری یونان مردم‌آسیا بازیها و صورتکهای نمایش های یونانی را می‌شناخته‌اند. علاقه‌ی اشکانیان‌را به فرهنگ یونانی ورومی از برخی ظرفهای دوره‌ی ایشان‌که برآنها تصاویر افراد نیم‌برهنه یا با پوشش مردم روم ویونان نقش‌است میتوان دریافت. بهر جهت در دوره‌ی این سلسله است که به نقش نیم برجسته‌ی چند صورتك برمیخوریم که مایه‌ی یونانی دارند . این‌نقش بر باز مانده‌ی یك کاخ‌اشکانی

۱ـ دررالتیجان فی‌تاریخ‌بنی‌الاشکان تألیف محمد حسنخان اعتمادالسلطنه (چاپ طهران ـ ۱۳۰۸ قمری) ص ۱۹۳ . قطعه‌ی داخل [ ] از جای دیگر در همان صفحه است .

۲ـ همان‌کتاب . ص۱۹٤ .

است در الحضر ، شهری که به مسافت سه روز از موصل به جنوب غربی قرار



صورتکهای الحضر [از کتاب *Iran*]

دارد[1] . در سال ٦٥ قبـل از میلاد ، تیرداد برادر پادشاه ایران که خود نیز شاه ارمنستان بود در روم از « نرون » که خواسته بود به او هدیه‌ای بدهد یك بازیگر « فارس – *Farce*» خواست[2]. گذشته از اینها دو روایت دیگر از عصر اشکانی هست، هردو متعلق به سال ٥٣ قبل از میلاد ، که راوی هردو « پلوتارك » بوده است . یکی دسته‌ای است که به امر سورنا سردار اشکانی برای تمسخر «کراسوس » سردار رومی در سلوکیه براه انداختند ، و یکی نمایشی است که در ارمنستان درحضور«ارد»پادشاه اشکانی برگزار شده بوده‌است. این‌است گفته‌ی پلوتارك درمورد دسته‌ی سورنا: «سورنا سرودست‌راست کراسوس‌را نزد ارد، به‌ارمنستان فرستاد ولی درسلوکیه انتشار داد که کراسوس را زنده گرفته است . ودسته‌ی کوچکی به منظور هجو پیروزی ترتیب داد . یکی از اسرا به نام کایوس – پاکسیانوس *Caius Pactianus* را که بیش از همه به کراسوس شبیه بود لباس

۱ – « نوع اخیر [یعنی ساختمانهای سنگی] با پیکره‌های تراشیده تزیین میشد. در الحضر– *Hatra* این تزیین شامل چند صورتك – *Mask* است» .
–رك : *Iran* تألیف *Ghirshman* (انتشارات پلیکان – ۱۹٦۱) ص ۲۷٤ .

۲– *Gargantua* از *Rabelais* – بند ۱۹ (چاپ لاپلیاد) – به نقل از کتاب *Le Théâtre et la Danse en Iran* نوشته مجید رضوانی (پاریس – ۱۹٦۲) ص ٥۲ .

شاهانه‌ی زنانه‌ای پوشاند و به او آموخت که چون بنام کراسوس یا امپراطور بخوانندش پاسخ گوید . براسبی سوارش کردند ؛ شیپورزنان وافسران رومی سوار برشترها جلوی صف میرفتند ، عده‌ای نیز طبل‌زنان و دهل زنان براه افتادند و سرهای تازه بریده‌ی عده‌ای از رومیها را برتبرهاآویخته بودند . بعد ازاینها فواحش وآواز خوانان سلوکیه رقص‌کنان وآوازخوانان باحالت تمسخرخصلت کراسوس واخلاق زنانه و دور ازشجاعتش را دست می‌انداختند. این نمایش برای همه‌ی مردم بود . این دسته برعکس مار سری بزرگ و وحشت‌آور از نیزه‌ها وپیکان واسبهای جنگی داشت ولی دم‌آن با ساز ورقص وزنان روسپی پایان می‌گرفت»[1].

گذشته ازاینکه این تماشای عبرت انگیز و با معنی همکاری وهمدستی بازیگران و مسخرگانی را ایجاب میکرده نکته‌ی مهم دیگری هم هست که ازنظرنمایشی برای ما بسیار جالب است، وآن حس شبیه سازی است که سورنا یا سردار ایرانی دیگری داشته است ؛ سورنا میخواسته است کراسوس را مسخره کند ، ولی چون او کشته شده بود برای نشان دادنش شبیه سازی کرده است . موضوع دیگراینست که اگر بپذیریم دسته‌ی کوسه برنشین ـ که بعد به‌آن‌اشاره خواهد شد ـ درعهدهخامنشیان وجود داشته، به اینجامیرسیم که شاید دسته‌ی تمسخر کراسوس اقتباس از آن باشد . اینست روایت دیگر پلوتارك : «مقارن این اتفاقات ارد با آرتاباز پادشاه ارمنستان آشتی‌کرد و خواهر اورا به نامزدی پسرخویش پاکوروس درآورد . این دوپادشاه برای یکدیگر ضیافت‌ها و جشن های شرابخواری ترتیب میدادند و بسیاری از نمایشنامه هائی را که از یونان گرفته شده بود نمایش میدادند ، زیرا ارد زبان و ادبیات یونانی را خوب میدانست وآرتاباز هم تراژدی‌ها و خطابه‌ها وداستانهائی به این زبان مینوشت که هنوز چندتای آنها باقی است . وقتی‌که سرکراسوس به درگاه‌آورده شد میزها را برداشته بودند و یك تراژدین ـ *Tragedian* ، نقش آگاوه ـ به نام ژازن اهل ترال ـ *Jason de Tralles* ـ

---

۱ ـ مقایسه‌ی زندگی‌ها (ج۲) ـ بخش کراسوس . بند ۳۲ .

Agavé را ، از تراژدی باکانت – *Le Bacchantes* [1] اثر یوری پید – *Euripides*[2] بازی میکرد . در اوج بازی سیلاس وارد شد وسر کراسوس را پیش پای حضار رها کرد ، این کار باعث شد که اشکانیان کف بزنند وفریادهای شادی بپا کنند . . . آنگاه ژازن صورتك پانته – *Panthée* را به یکی از همسرایان داد وخود سر کراسوس‌را بدست گرفت ودرحالیکه ازشوق میلرزید این اشعار را با شور وهیجان خواند :

– به درگاه آورده‌ام ازکوهها
پیچکی تازه بریده را
شکار خوبی بود .

این اشعار همه‌را خشنود کرد ، ولی حین رد و بدل شدن گفتگوی زیر «ماکزاترس» که بین مدعوین بود بمیان بازیگران رفت وسر را بدست گرفت که نشان دهد جواب را او بایست میداد :

– که بود آن که اورا کشت ؟
– افتخار نخست از من بود .

پادشاه شادمان شد وجایزه‌ای راکه معمولا دراین موارد میدهند یعنی

۱ـ داستان نمایش چنین است : پانته شاه شهرتب جشن های چند روزه‌ی باکوس موسوم به *Bacchanales* را منع می کند وخود به جشنگاه « باکائه – *Bacchae* » ها (باکائه یعنی : کاهنه‌ی معبد باکوس) میرود تا مادرش آگاوه را از شرکت در آن بـاز دارد ، ولی مـادر به حال مستی پسر را نمی شناسد و به همراهی دیگران او را سرمیبرد ، سررا به دست می‌گیرد و می خواند : « شکار خوبی بود ، بی دام به دامش کشیدیم ؛ کودك نا رسیده‌ی شیر وحشی را ... » و هنگامی که اثر شراب از او دور می‌شود تازه به فاجعه پی میبرد (رك : *The Bacchants* برگردان *Hadas* و *McLean* در کتاب *The Ten Plays By Euripides* نیویورك – انتشارات بنتام – ۱۹٦۰)

۲ـ یوری پید – نمایشنامه نویس یونانی (شاید ٤٨٥ تا ٤٠٦ ق م) . نمایشنامه هائی که در حال حاضر منسوب به او است هجده تاست که با کانت هم یکی ازآنهاست .

یك تالان به ژازن اعطا کرد[1] » .

از نوشته‌ی پلوتارك معلوم میشود که این نمایش کلا یونانی بوده است نه ایرانی، زیرا نمایشنامه و بازیگر یونانی بوده‌اند و نمایشنامه‌حتی ترجمه‌هم نشده بوده است و بزبان اصلی نشان داده میشده. محل اجرای آن تالار قصرارد یا آرتاباز بوده است ؛ معلوم نیست کدام یك ، ولی چون تصریح کرده است که ارد هم مجلس‌های ضیافت و نمایش برپا میکرد ممکنست تصور کنیم که این بازی درقصر او اجرا میشده است . ایرانیان دراین میانه بیشتر تماشاگر و شاید تهیه‌کننده بوده‌اند نه اجراکننده و بازیگر ، ولی این مسلم می‌کند که ایرانیان در این زمان با نمایش های یونانی آشنائی داشته‌اند . شاید آشنائی مردم ارمنستان با این‌نمایشها بیشتر بوده است ، زیرا چنانکه دیدیم آرتاباز چندتراژدی تصنیف کرده‌بود وچنانکه‌میدانیم در بازمانده‌ی شهر «تیگراناکرد ـ *Tigranakard* » یك «آمفی تئاتر- *Amphitheatre*» یا «آرنا - *Arena* » برای نمایشهای به سبك یونانی پیداشد ، وظاهراً این‌همان تئاتری است که پلوتارك (دربخش زندگی‌لوکولوس) گوید لوکولوس آنراو بقیه‌ی‌شهر تیگران‌را ویران کرد .

نویسندگان عهد اسلامی ایران گاه ازجشنهائی سخن گفته‌اندکه‌مایه‌ی نمایشی داشته‌اند . مأخذهای ما حتی درمورد این‌جشنها هم درحد اشاره‌است و نه توصیف دقیق یا تشریح . پس به ناچار باز هم راهی نیست جز نقل این اشاره‌ها ومقایسه‌ی آنها وگاهی نتیجه‌گیری به حدس .

سرآغاز این جشنها معلوم نیست ، ولی مسلم است که چند تای آنها تا قرنها پس از آمدن اسلام بدون تغییر مهمی ادامه داشته است . از اینها یکی جشن «برنشستن‌کوسه » است که پس از اسلام هم بصورت بازی « میرنوروزی » باقی ماند وهنوز هم در برخی دهات دورافتاده هست : « آذر ماه به روزگار خسروان‌اول بهار بوده‌است ، و به نخستین روزی ازوی ـ ازبهرفال ـ مردی بیامدکوسه، برنشسته برخری، وبدست‌کلاغی گرفته وبه‌بادبیزن خویشتن باد

۱ـ مقایسه‌ی زندگی‌هاـ کراسوس. بند ۳۳ .

همی زدی و زمستان را وداع همیکردی ، وزمردمان بدان چیزی یافتی ، و بزمانه‌ی ما به شیراز همین کرده‌اند ...»[1]

ما هنوز نمیدانیم که چرا این کوسه کلاغی بدست میگرفته است ، ولی به نظر میرسد که کلاغ در این بازی مظهر زمستان بوده است . شرح بالا با توضیح بیشتری در جای دیگر آمده است : «روز اول آذر ماه را روز هرمز خوانند. دراین‌سواری کوسجاست ، واین عادتیست که جاری شده استازمردی کوسج که ریشخندمردم آن عصر بوده و به فارس بوده، سوار میشده درین روز برخری، وجامه‌های کهنه میپوشیده ، وطعامهای گرم میخورده ، وبدن‌خودرا بدواهای گرم طلا میکرده و ظاهر میکرده است برمردم که او را حرارتی سخت هست ، وبادبیزی بردست گرفته وبرخود باد میوزیده ومی‌گفته‌آه گرم است. ومردم براو می‌خندیده‌اند ، و آب براو می‌افشانده‌اند ، و برف براو می‌انداخته‌اند ، وپوست براو می‌انداخته‌اند ... ودرعقب اواینها بوده‌تااینکه [می] زده است پادشاه ضربی سنگین از این برفها و محملها و باو نرسیده . وباآن کوسج پاره‌ی گل سرخ بوده وبآن میزده است برجامه‌های مردم‌وسرخ میکرده جامه‌های کسانیکه اورا چیزی نمی‌داده‌اند ...»[2]

در مورد مبدء این بازی اطلاع کم داریم . شاهد اول آن را به عهد خسروان (شاید ساسانیان) نسبت داده ، این دومی تنها گوید پیش از اسلام بوده ودوره‌ی خاصی را ذکر نمی‌کند ، وشاهد سوم[3] آنرا به دوره‌ی پارسیان (شاید هخامنشیان) میرساند : « نام جشنی بوده در میان پارسیان که اول آذر ماه مردی کوسه را سوار کرده . . . تا آخر » شباهت این بازی را به دسته‌ی تمسخر کراسوس نباید فراموش کرد . گمان میکنم اگر این بازی هخامنشی باشد پس‌دسته‌ی کراسوس باید برداشت از این باشد، واگرمربوط

۱ـ التفهیم لاوائل صناعة‌التنجیم ازابوریحان بیرونی. بکوشش‌جلال‌همائی (چاپ ۱۳۱۶/۱۸ ـ چاپخانه‌ی مجلس) ص۲۵۶و۲۵۷ .

۲ـ عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات‌ـاز عمادالدین ذکریای محمود قزوینی (چاپ لکهنوـ ۱۹۱۲ میلادی) ص۱۲۸و۱۲۹ .

۳ـ رضاقلیخان هدایت درفرهنگ انجمن‌آرا .

به دوره‌ی ساسانی است ، پس این برداشتی از آن دسته است . بهرحال از شرح‌های نیمه‌ی دقیقی که درمورد این جشن برنشستن کوسه داده‌اند، میتوان شکل دسته‌ای را که به دنبال این کوسه براه می‌افتاده وکارهای گروه تمسخر کنندگان را تصور کرد .

نکته‌ی دیگر مربوط به رسمی است که در روز پانزدهم دی ماه معمول میداشتند ، وآن ساختن پیکره‌ای بود وسپس چون سلطانی گرامی داشتن آن، و عاقبت قربانی کردنش: « و درین روز صورتی سازند ازعجین [= خمیر] یا ازگل و در رهگذار بنهند و او را خدمت کنند . چنانکه ملوك را ، آنگه به آتش بسوزند [۲]» .

شاید این بازی که حامل نوعی حالت انتقامجوئی نسبت به پادشاهان میبوده صورت دیگری از نمایش کشتن گئوماتا پادشاه دروغی بوده است . در این صورت باید گفت که ماجرای گئوماتا به تدریج بهانه‌ی جالبی برای مردم آن عصرشده بود که به وسیله‌ی آن عکس‌العمل‌های هجوآمیز خودرا نسبت به سلاطین نشان میدادند .

بهرحال این بازی همچنان ادامه داشت تا ابوریحان خبرمنع یاقطع آنرا درزمان‌خود (قرن چهار وپنج ه) بما میدهد: «... وبروزگار ما به‌سبب نزدیکیش به شرك و گمراهی ترك شده است » [۱] . ولی این بازی هیچگاه ترك نشد ، بلکه رنگ مذهبی بخود گرفت و به صورت جشن و بازی « عمر سوزان» درآمد ، اما درشکل فعلیش دیگر نمیتوانست حامل آن روحیه‌ی اصیل کینه‌ی مردم باشد، پس این‌روحیه تقریباً درهمین دوره به‌بازی دیگری‌منتقل

۱ـ عجایب‌المخلوقات (چاپ طهران ـ ۱۲۸۳ قمری) ص ٤۹ . و شاید این همانست کـه « دیون کریسوستوم - *Dion Chrysostome* » در « نطقها - *Orationes* » آورده است : « برای خنده بجای پادشاه یـك سلطان ساختگی می‌نشاندند وسپس‌اورا قربانی‌میکردند» رجوع شود به : بنیاد نمایش‌درایران از دکترجنتی‌عطائی (چاپ‌ابن‌سینا ـ ۱۳۳۳) ص۱۹ .

۲ـ الاثارالباقیه عن‌القرون الخالیه (چاپ دکترادوارد زاخائوـلایپزیك ـ۱۹۲۳) ص ۲۲٦ .

شد ; به بازی برنشستن کوسه ـ تقریباً مقارن همین روزهاست که کوسه برنشین تبدیل به « پادشاه نوروزی » میشود وآن شاهی است که گروه مردم تمسخرش می‌کنند وشرح آن درجای خود خواهدآمد .

دیگر رسمی است از روز دهم آبان ماه ، وآن بازی سوزانیدن جانوران وشادی دراطراف حلقه‌ی آتش بوده است . این رسم گویا پس از اسلام ترك شده‌است. ولی خبرداریم که تنها مدت کوتاهی مرد آویج زیادی (قرن چهارم ه) که مایل به تجدید رسمهای باستانی بود در اصفهان آنرا جاری کرد . آنچه امروزه ازاین رسم مانده است تنها افروختن بوته‌هاست و دیگر بازیهائی که درشب چهارشنبه‌ی آخر هرسال میشود. اینست آنچه درباره‌ی این جشن گفته‌اند: « و درشبش آتش می‌افروزند ، و شعله ورش می‌گردانند ، و وحوش را درآن میفرستند ، و درشعله‌ی آن مرغها را می‌پرانند ، و دراطراف آن می‌آشامند و شادی می‌کنند ...»[1] ونیز : « وشب مردم آتشها فروزند وطعامها سازند ، و ملوك وحوش وطیور را بگیرند ، ونام های گیاه درپای او بندند ، و آتش در آن زنند ، وایشان‌را رهاکنند ، تا درهوا وصحرا روند بشب، وشعلهای آتش می‌کشند »[2] .

هنوز کسی منبع وحکمت این‌جشن‌را (که پس‌از مرد آویج زیاری خصوصاً در اصفهان ، به صورت آتشبازی و رها کردن تیرتخش ادامه یافت) نیافته است. اگر بگوئیم برای رفع سرمای زمستان بوده کافی نیست . ظاهراً باید درآن منابع روحی واساطیری ایرانی چون تقدس آتش یا گذشتن سیاوش از آتش یا ترسیم مرغ آتشخوار و شاید سیمرغ، ویا چون به شب بوده مبارزه‌ی نور و ظلمت وغیره را جستجو کرد. بهرحال تصور میرود که رقصهای نمایشی وبازیهای دوره‌گران در این تماشای بزرگ سهم مؤثری داشته است .

واما درمورد رقص‌های نمایشی بازاطلاعات وسیعی نداریم. هنوزهمه‌ی جوانب رقص ایرانی مورد مطالعه قرار نگرفته است تادراین‌میانه‌نتیجه‌گیری و ارزیابی دقیقی بدست‌آمده باشد . بگمان این نویسنده گذشته از رقصهای

۲ـ آثارالباقیه ص ۲۲٦ . بیرونی این شرح را درالتفهیم هم‌آورده‌است : ص ۲۵۷ .

۳ـ عجایب‌المخلوقات (چاپ طهران) ص ٤۹ .

جنگاوران، دررقص‌های پرستش یادرخواست باید زمینه‌ی نمایشی‌وجودداشته باشد . به ویژه رقص‌هائی که زنان درستایش ناهید و کنار معبد او میکرده‌اند برای درخواست آب و باران، که‌نوعی‌مصلا رفتن بوده، وجلب همراهیش برای زایش آسان ، یا رقص دختران کنار دریاچه‌ی هامون که گفته‌اند هوشیدر از دختری که در آن شست‌وشو کند زائیده خواهد شد ، و تا چند سال پیش بازی می‌شد، یارسم‌های آئین مهر، شامل‌رقصهائی باصورتکهای شیروعقاب و کرکس و شاهین و سگ و کلاغ و غیره که همچنین شاید شامل نمایش کشته شدن گاو مقدس بدست مهر بوده‌است وجز اینها . واصولا اگر درجائی امکان پیدایش



نقش زن بازیگر [ازکتاب *Iran*]

نمایش به‌طوروسیع‌وجودنداشته باشد مردم ذوق نمایشی خود را به چیزهایی چون رقص و مراسم جشن‌ها ودسته‌ها وغیره منتقل می‌کنند . ما اینك تنها دو مدرك دیگر از رقص های نمایشی ایران پیش از اسلام بدست داریم . یکی از اینها چهار نقش‌است ازچهار حالت زنی هنرپیشه بر چهار سمت تنگی نقره‌ای ومطلا ازدوره‌ی ساسانی ـ به بلندی بیست و شش و نیم سانتیمتر و قطر بزرگترین دایره‌اش چهارده و نیم سانتیمتر ـ که اینك در موزه‌ی‌ایران‌باستان نگهداری میشود. این زن هنرپیشه » در یك حالت شاخه گلی به دست راست و ظرفی که تصور میرود محتوی دانه‌های میوه باشد به دست چپ گرفته

است ، در دوطرف او روباه وقرقاولی دیده میشود . درتصویر دیگر حلقه‌ای بدست راست وگلی بدست چپ دارد ، با توجه به‌اینکه در این تصویر حالت رقص بانوك پا مجسم گردیده است بخوبی‌میتوان پنداشت که حلقه‌ی دست‌راست چون قاشقکی بکارمیرفته که باآن آهنگهای مقطع ـ برای رقص‌متناسب باچنین وضعی ـ مینواخته‌اند . درتصویردیگر شاخه‌ی بلند درختی که گل و برك دارد به‌بازوی راست وعودسوزی دردست چپ دارد ودر دوطرف وی کبك و تذروی قرارگرفته است . در تصویر چهارم پرنده‌ای به‌دست راست به سمت بالا نگاه داشته ، دردست‌چپ روباهی‌را ازدم‌گرفته وحرکت میدهد وبازهم‌تصویر کبك وتذرو در دوجانب وی دیده میشود . حاشیه‌هائی که از برگ مو که دور و بر هرچهار تصویر نموده شده است این‌توهم را ایجاد میکند که در موسم انگور چینی بزمی درتاکستان ترتیب داده‌اند وروباه [وپرنده‌ای] راکه‌آفت انگور است گرفته وضمن حرکات رقص‌تنبیه می‌کنند . یااینکه چون بچه‌شیری‌نزدیك شانه‌ی چپ همین تصویر و حیوانی شبیه گراز نزدیك پای او دیده می‌شود و پرندگان وحیوانات دیگردرهرچهار تصویرنزدیك بانوی مزبور بنظرمیرسد، این اندیشه بخاطرراه‌می‌یابدکه حرکات رقص‌بانوی هنرپیشه ... »[۱] توام.با عکس‌العمل‌های مهربان‌نسبت به‌حیوانات بی‌آزاربرای محصول،وعکس‌العمل‌های تند نسبت به‌جانورانی که‌آفت‌آن هستند بوده‌است . هریك ازاین‌دوفرض درست باشد صورتی از رقص‌های نمایشی ایران ،که البته نظایرآن هم اجرا میشده است به‌دست میدهد .

نمونه‌ی دیگرما یك بازی سه نفری قدیمی‌است‌که هنوزهم شاید در دهی به‌مازندران بازی میشود وآن پایکوبی یك زن است ورقص‌های رقابت‌آمیزدو مرد که بنابراستنتاج آنکه این‌بازی‌را دیده[۲] یکی‌شوهراین زن است و یکی

---

۱ ـ مقاله‌ی: صحنه‌هائی ازرامشگران دوره ساسانی برظروف نقره‌ی‌موزه ایران باستان ـ ازمحمدتقی مصطفوی درمجله‌ی نقش‌ونگار (ازانتشارات هنرهای زیبا ـ شماره‌ی ۳) .

۲ ـ این بازی را بیست سال پیش منوچهر ستوده در قرای چالوس دیده است. رجوع شود به مقاله‌اش دراین باب : نمایش عروسی در جنگل . در مجله‌ی یادگار سال اول (۱۳۲۳) شماره‌ی ۸ ، ص ٤١ به بعد .

عاشق او .

دومرد صورت خودرا باصورتکی ازپوست بزمیپوشانند تا به‌حالت‌جنگل نشینان قدیم سرو رویی پرمو داشته باشند ، دختر نیز پارچه‌ی سفید و نازکی به‌صورت بسته. دومرد دوچماق و دوشمشیرچوبی به‌دودست‌دارند وبه‌کمر آنها چهار زنگوله‌آویخته است . این سه نفر درحلقه‌ی مردم وبا آهنگ تند دهل و سرنا وفریاد تماشاگران وآهنگ پرسروصدای زنگوله ها پایکوبی می‌کنند . پایکوبی ایشان بسیاربدوی وحرکات باشمشیر وفریاد وچماقشان جنگی‌وخشن است . عاشق خودش‌را به‌دخترك نزدیك می‌کند وشوهر دختر به عاشق حمله می‌کند ونبرد درمی‌گیرد ، طی‌نبرد سختی حین رقص و باشمشیر شوهر بخاك می‌افتد . عاشق و دختر رقص شادمانه‌ای بالای جسد او می‌کنند و سپس باهم بسوی خانه‌ی زن میروند .

این‌نمایش بدون گفتار رقصی‌ظاهراً بسیار قدیمی است . بدویت آن هم ازحرکات وآرایش چهره‌ها معلوم‌است وهم ازقانون جنگلی‌که داستان نتیجه میدهد ؛ یعنی حق باکسی است‌که قدرت بااوست . دلائل دیگری هم هست‌که ثابت می‌کند ابداع این بازی متعلق به بعداز اسلام وحتی پس‌ازاستقرارآئین زرتشت نمیتواند باشد، چه ازنظر یك متعصب اسلامی یازرتشتی‌نمایش به‌شدت غیر اخلاقی است ؛ چون در پایان جسد شوهر بی عزاداری برزمین میماند ، قتل بی‌کفاره، و عروسی آخر بی‌خطبه . مسلماً ابداعیست مربوط به پیش از این دوآئین‌که طی سالها جای خود را بدست آورده بوده است وپس ازاینها به‌واسطه‌ی علاقه وحمایت‌آن جنگل نشینان منزوی ، یاپرت بودن محل‌بازی، مذهب نتوانسته‌است به‌آن دست‌اندازی‌کند . شاید هم نظایر چنین رقصها ـ که ازسنن‌رایج اخلاقی زمان زرتشت وموبدان دوربود ـ سبب شد تااین رهبران فکری جامعه رقص را از مقوله‌ی کارهای دیویسنان بدانند و آنرا به نحوی (که اما دیر نپائید) منع کنند .

اما بعد ـ سخنی‌هم باید گفت درباره‌ی نقالان‌که داستانهای قهرمانی‌ملی را درکوی وبرزن، میان حلقه‌ی مردم باز می‌گفتند وباز می‌نمودند . گرچه

دراین اعصار اساطیروداستانهای باستانی تدوین وثبت شد[1] ولی بازنقالی ادامه یافت ، زیرا همه‌کس خواندن نمیدانست وعلم خواص طبقه‌ی معلومی بود . از طرف دیگر مردم مایل بودند واقعه‌راکه نقال با حرارت و حرکات به موقع ومتناسب نمایشی میکرد درعین‌حال ببینند وبشنوند نه‌آنکه بخوانند[2]. بنابراین نقالی وواقعه خوانی درمیدانگاهها به هنگام بازگشت غروب وشب ، و نیز در استراحت‌های شبانه‌ی سپاهیان درحال جنگ ـ برای تحریك روحیه‌ی آنها ـ ادامه داشت[3]. «به‌قول ابن‌هشام [4] تاجری‌ازاهل‌مکه موسوم به‌نضرة بن‌الحارث تقریباً در دوسال قبل از هجرت در حیره ، یعنی جنوب غربی ایران قصه‌ی جنگهای رستم واسفندیار را یادگرفته وبعد درمکه نقل‌میکرد و بسیار مقبول

۱ ـ دولتشاه سمرقندی درتذکرةالشعرای خود (چاپ لندن ـ ص۳۰) از ثبت وتدوین‌قصه‌ی وامق‌وعذرا به‌نقل ازواقعه‌خوانان زمان انوشیروان‌خبرمیدهد: «گفت، این قصه‌ی وامق‌وعذرا است . خوب حکایتی است‌که حکما بنام نوشیروان جمع‌کرده‌اند » .

۲ ـ فردوسی در شاهنامه (چاپ دبیرسیاقی ـ ج ۵ ص ۲۳۱۵) گزارش میدهدکه هرمز شاه که زندانی شده بود (سال ۵۱۰ میلادی) از پسر پادشاهش خسروپرویز یك‌واقعه خوان خواست‌که از او داستانهای جنگ وشکار بشنود :

ودیگرسواری زگردنکشان	که اززرم دیرینه‌دارد نشان
برمن فرصتی که از کارزار	سخن‌گویدوکرده باشد شکار

۳ ـ ابن‌ندیم در الفهرست (چاپ قاهره ـ سال ؟ ـ ص ٤۲۷) گوید : «نخستین‌کسی‌که به‌شب داستان‌گفت اسکندربود، واورا دسته‌ئی‌بودکه‌می‌خنداندند وداستان می‌گفتند . از این‌کار شادمانی را نخواسته بود؛ وخواستش تنها نگهبانی سپاه بود . پس از او برای‌این‌کارشاهان‌را نامه‌ی‌هزارافسانه به‌کاررفت‌که‌دارنده‌ی هزار شب و کم از دویست داستان بود ... » و در صفحه‌ی قبل از این چگونگی پیدایش‌کتاب هزار افسان (هزار ویکشب دوره‌های بعد) وچرائی قصه‌گوئی هزار شبه‌ی شهرزاد برای‌یکی‌ازشاهان ایران‌را شرح میدهد. اما این‌گفته‌که قصه‌گوئی به شب‌را برای اولین‌بار اسکندر باب‌کرد تاسپاه را خواب نبرد وشبیخون‌نخورد، نظری است نادرست ، و مربوط به آن عهد که ابداع هرچیز قابل توجه را به اسکندر نسبت میدادند .

٤ ـ ظاهراً درکتاب السیرةالنبی (چاپ دوستنفلد) ص ۲۳۵ و۱۹۱ .

بود و این دلیل بر آنست که روایات ایرانی در آنوقت تا عراق عرب رسیده بود ». [1]

مطلب دیگر یادآوری بازیگران درباری‌است، که ناچار برای سرگرم کردن پادشاه و بزرگان وجود داشته‌اند و «گیرشمن» هم پس‌ازشمردن طبقات درباری‌ساسانیان ازآنهادراین‌بیان یاد می‌کند: «همچنین دراین‌دربارمقلدان بودند وشعبده‌بازان ودلقکها ونوازندگان ..[2]»

مدرك نمایشی مهم دیگری که از دوره‌ی ساسانی داریم موضوع ورود دوازده هزار[3]، یا ده‌هزار[4]، یا شش‌هزار، [5] ویا پنج‌هزار[6] بازیگرومطرب کولی ازهندوستان به ایران است درزمان بهرام‌گور (سالهای سلطنت ۴۲۱ تا۴۳۸ میلادی). این‌بازیگران درایران پراکنده‌شدند و بازیگری‌وخوانندگی ونوازندگی‌ونمایش‌دادن عروسکها (اگر گفته‌های نظامی گنجوی‌درست باشد)[8] یکی‌از پیشه‌های آنان بوده‌است. بازیهای این‌دوره‌گردان بی‌شك بعدهایکی ازریشه‌های محکم نمایش‌های ایرانی شد، واین ریشه‌ی‌کولی‌را بعداز این‌ـ هنگام بررسی دوره‌ی اسلامی ـ بیشترخواهیم شناخت.

---

۱ ـ فردوسی و شاهنامه از تقی زاده. ضمیمه‌ی کتاب هزاره‌ی فردوسی (چاپ وزارت فرهنگ) ص ۱۹.

۲ ـ *Iran* ـ ص ۳۱۲.

۳ ـ کتاب سنی‌ملوك‌الارض ازحمزه‌ی اصفهانی، ونیز مجمل‌التواریخ.

۴ ـ شاهنامه ازفردوسی. ۳ ـ هفت پیکر ازنظامی.

۵ ـ شاهنامه از ثعالبی.

۶ ـ به شهادت کتابهای بالا. و به رای مشکوك فرهنگ انجمن آرا به زمان شاپور.

۷ ـ آنجاکه درهفت‌پیکر (به‌کوشش وحید دستگردی. ابن‌سینا ـ ۱۳۳۴ ـ ص ۱۰۶) گوید:

شش هزار اوستاد دستان ساز — مطرب و پای‌کوب و لعبت باز
گرد کرد از سواد هر شهری — داد هربقعه را از آن بهری
تا بهرجاکه رخت‌کش باشند — خلق‌را خوش‌کنندوخوش‌باشند

وظاهراً چون لعبت بازی را درکنار فنون بازیگری دیگر آورده است اشاره‌اش به خیمه شب بازی است.



کنده‌کاریهائی که تصاویر آنها شامل یک‌گونه تسلسل داستانی‌است ونیز پیشرفت موسیقی داستان‌دار درباری خصوصاً درعصر ساسانیان ، یارقصهائی که طی آنها داستانهای کوچکی نموده میشده‌است وحتی وجود نقالی، نشان‌دهنده‌ی آنست که حس‌تجسم بخشیدن یا بازنمودن ونمایش دادن وقایع درآن‌روزگار به چهره های گوناگون وجود داشته است . بااینهمه چگونگی نمایش پیش‌از اسلام را نمیتوان دقیقاً تعین‌کرد و مشخصاتش را شمرد . زیرا نههمه‌ی آن نمایشها یافته شده‌اند ونه امید هست‌که یافته شوند. مدارك بیشماری طی این همه قرنها ازمیان رفته است و یازیر این خاك پهناور مدفون شده است . اما براساس آنچه سر از خاك برآورده حکم اینست‌که در ایران آن اعصار هم مثل همه‌ی دوره های بعد نمایش درمیدان دید بزرگان وهنرمندان وبه‌ویژه ادیبان به‌عنوان هنرویا وسیله‌ی بیان جدی به‌حساب‌نمی‌آمده است ، هیچگاه رسمیت فرهنگی‌نداشته وتقریباً دردست عوام بوده‌است . شاید مردم‌لزوم‌آنرا بیشترحس‌میکرده‌اندوگاه‌به‌طورجدی به‌آن‌میپرداختندولی چون‌واقعه‌نگاران بالا نشین نسبت به‌آنچه مربوط به‌مردم عادی بوده‌است اعتنائی نداشتند، کسی آنها ونمایشهای‌آنهارا ضبط نکرده‌است،واین‌روال تابه‌امروز هم پابرجاست .

چیزی که همیشه یك جوینده‌ی آثار نمایشی ایران باستان انتظار دارد اینست‌که ازآن روزگار دستنویس‌نمایشنامه‌ای بیابد . واین انتظار بادانستن اینکه پایه‌ی نمایش ایران عوام بوده اند نابجاست ؛ زیرا اساس نمایش های نمایشگران عامی ــ که دانش‌نوشتن نداشتند ـ بداهه‌گوئی و آفرینش حضوری بوده‌است نه‌نسخه‌های‌ازپیش‌آماده شده ، واین‌نمایشها سینه به‌سینه ونسل‌به‌نسل باتغییراتی تکرار میشده است تا روزی فراموش شود . وقتی‌که ما امروزه از نمایشهای«تخت‌حوضی» قرن‌حاضرمان‌نسخه‌ای یا نمایشنامه‌ای دردست نداریم خود بخودنباید متوقع‌باشیم‌که ازایران پیش‌ازاسلام نمایشنامه داشته باشیم .

نمایش های پس از اسلام

■

مذهبی که باحمله‌ی عرب در ایران حاکم شد نمایش را نمی‌شناخت و نداشت تا آنرا به ارمغان آورد یا منع کند. آنچه در اینجا مانع نمایش شد واسطه‌های مذهب یعنی علما بودند که با تفسیر یک آیه یا خبر شبیه سازی را طرد می‌کردند. به ظاهر حرف این بود که خلق یا ایجاد هر شخص دیگر رقابتی است با دستگاه ایجاد و خلقت، یا ناشی از اعتقاد به این‌که عالم وجود ناقص است. بدین گونه پیکرسازی و شبیه‌سازی لغو و نهی شد[۲]، اما بتمامی از میان نرفت و ذوق سازندگی یا بازیگری طی دو سه قرن راههای دیگری ـ گرچه بسته‌تر ـ برای بروز پیدا کرد.

■ ■

وجود برخی واژه‌های نمایشی در نوشته‌های بین قرنهای چهارم تاهشتم نشان دهنده‌ی وجود برخی نمایشها یا خرده نمایشهائی در آن دوره‌هاست گرچه تشریح کننده‌ی آنها نیست. و تشریح کننده‌ی آنها نیست زیرا که این واژه‌ها را توده‌ی مردم ایجاد کرده بودند و خود بخود اصطلاح های ایشان مفاهیم وسیع داشت نه دقیق، و اگر هم بعد چنین اصطلاح‌ها به دفتر ادیبان راه یافت با حفظ همین خصوصیت بود.

---

۱ ـ «تصویر سایه‌دار ـ به اصطلاح فقها صورت و پیکری است که از تابیدن آفتاب یا روشنی دیگر بر آن سایه پیدا شود که نام دیگرش شبیه است و در شریعت اسلام ساختن چنین صورت حرام است» ـ (فرهنگ نظام).

امروزه ازنظرما مهمترین این واژه‌ها لفظ «تماشا»[1] است که به‌مجموعه‌ی خرده نمایشهائی اطلاق میشد که در تجمع عصرانه‌ی مردم ـ در میدانها ـ بازی میشده‌است وعبارت بود از: بازیهای مسخرگان ورقص‌وآواز هجوآلود مطربهای دوره‌گرد ، انواع معرکه (یا : هنگامه) ها ، بازیهای دلقکان و لوده‌ها و لوتی ها ، به رقص آوردن جانورانی چون خرس وگرگ و غیره و واداشتن آنها به تقلید ، بندبازی ، چشم بندی و کار های سایر بازیگران منفرد . بر اساس لفظ «تماشا» دو واژه‌ی دیگر هست که معرف محل این بازیهاست : «تماشاگاه»[2] و «تماشاخانه»[3] وکلا به اجرکنندگان این بازیها درزبان مردم «لوتی» ودر زبان ادبی« بازیگر»[4] می‌گفته‌اند .[5]

وبعد ـ دراین دوره چندتن ازدانشمندان عرب وایرانیان عربی‌نویس مانند فارابی ، ابن‌سینا ، ابن رشد ، ابوبشرمتی ملخص دانش نظری نمایش یونانیان را طی‌ترجمه و شرح کتاب «بوطیقا ـ *De Poetica*»ی ارسطو به‌دانش

۱ ـ « چنانکه رسم عروسی بود تماشا بود » ـ گلستان سعدی . بگمانم بی‌توجهی به مفهوم نمایشی ومطربی تماشا واینکه جشن وسروری درکاربوده است باعث شده‌که برخی مصححان بجای تماشا لفظ مهیارا بگذارند .

۲ ـ «پروازه ـ خوردنیی باشدکه از پس قومی برند که به تماشاگاه رفته باشند» ـ لغت فرس‌اسدی (چاپ دبیرسیاقی) .

۳ «حلقه‌ی‌زلفش تماشاخانه‌ی باد صباست» ـ حافظ. «التماشاخانه، مجلس مستان » و « الدوزخ : مجلس غلبه ، التماشاخانه ؛ مثله» ـ کلیات عبید زاکانی (صفحات ۳۷۰ و ۳۶۲) .

٤ ـ «به بازیگری ماند این‌چرخ مست ـ که بازی نماید به هفتاد دست»ـ فردوسی ، و « مپندارکز بهر بازیگریست ـ سرا پرده‌ئی این چنین سرپست » ـ نظامی ، و « فاخته راست به کردار یکی لعبکر است ـ در فکنده به گلو حلقه‌ی مشگین رسنا» ـ منوچهری . نظامی چندبار هم ازیك رقاص وبازیگر بنام «شیشه باز » یاد کرده است ؛ « برون آمد ز پرده سحر سازی ـ شش اندازی بجای شیشه بازی» .

۵ ـ واژه‌ی «نمایش» هم دراین‌بیت فردوسی‌آمده است : «به پیروزی‌اندر نمایش‌کنید ـ جهان‌آفرین را نیایش‌کنید» . ونسبت به‌آن سخت مشکوکم . شاید «نمایش» اشتباهاً توسط کاتبان بجای « ستایش » آمده . یا بازی رسم‌الخط چنین کرده است . درغیراین‌صورت اعتراف می‌کنم‌که هنوز مفهوم این بیت‌برمن‌روشن نیست ونمیدانم‌که این نمایش همانست‌که منظور این‌کتابست یاچیز دیگریست .

پژوهان عصر خود معرفی کردند .

اینان لفظهائی چون «مدیح» و«صناعةالمدیح» و«طراغودیا» را دربرابر *Tragodia* ، « هجا » و «صناعةالهجاء» « قوموديا » را در برابر *Komoidia* ، « دراماطا » را در مقابل *Drama* ، « الصفوف » و « الدستبند والرقاصین » و «جماعةالملحنین» را بجای *Choros* ، «وجهالمستهزی» و «وجهالمسخره» را دربرابر *Mask* یونانی قرار دادند .

امانمایشهای مردم بهاینهاکاری نداشت ، زیرا اصلانهمردم میدانستند که بین دانشمندان چه میگذرد ، ونه دانشمندان پرداختن بهنمایشومردمرا شایستهی خود میدیدند وازآنها خبرداشتند . باچنین غربت و دوری بود که نمایش درسطح عامیانهی خود باقیمانده بود ، نه مرده بود ونه احیا میشد. فقط گاه گاهیدرده دوری بهلبهای مردمیمتروك لبخندی میآورد ومیگذشت. درچنیندوری وغربتهنوز کولیان دوره گرد بازیهای خودرا داشتند وبازیهای ایشان اساسخیلی ازنمایشهای شادیآور بعدی شد . وباچنین گمنامی بودکه مردم هرولایت معمور جشنهای نمایشی قرنهای پیشرا تکرار میکردند ، و گرچه روزگاری یکیدوپادشاه چونمردآویجزیادی (نیمهیاول قرنچهارمه) کمر بهترویج این جشنها و یادآوری یادگارهای باستانی بستند ، ولی اینها همیشه درحالیبسته ومحدود باقیماند؛چنانکه ازجشنهایآتشافروزی وپرنده سوزی پیش ازاسلام امروزه تنها جشن وآتشبازی چهارشنبهی آخر سالبجا مانده است .

ازمقولهی اینجشنها خصوصاً دوتاهستکه باید از آنها یادکرد . یکی دستهی «کوسه» استکه پساز اسلام هم ادامهی خودرا حفظکرد و درقرنهای پنجموششم باتغییر کوچکیدرشکلوهنگام برگزاری بدل بهدستهی «میرنوروزی» یا «پادشاه نوروزی» شدکه همچنان تانیمقرن پیش درشهرهای آباد و امروزه درولایات دورافتادهجاری بوده وهست. میرنوروزی مرد پست وکریه چهرهئی بودکه در روزهای نوروز برای مضحکه وشادی چندروزی برتخت مینشست، وبجای پادشاه یاامیرواقعیحکمهای مسخرهئی صادرمیکرد ؛ برایمصادرهی اموال فلان ثروتمند یابه بند کشیدن فلان زورمند . این بازی ظاهراً برای

تفریح وخنده بوده است ولی در عمق آن می‌توان نمونه‌ای از عکس‌العمل‌های کینه‌جویانه‌ی مردم زیردست را نسبت به زبردستان دید. دسته‌ی میر نوروزی باحفظ همین روحیه‌ی هجوآلود مایه‌ی نمایشی‌هم داشته‌است، باشبیه سازیهای لازم وقرارهای قبلی برای اعمال و اجرا. کسی‌که بسال ۱۳۰۲ شمسی این ماجرا را دربجنورد دید آنرا چنین یادداشت‌کرد: «در دهم فروردین‌دیدم جماعت‌کثیری سواره وپیاده می‌گذرند که یکی از آنها بالباس فاخر براسب رشیدی نشسته و چتری بر سرافراشته بود. جماعتی در جلو و عقب او روان بودند، یکدسته هم پیاده به‌عنوان شاطروفراش‌که بعضی چوبی دردست داشتند درر کاب اویعنی پیشاپیش وجنبین وعقب او روان بودند. چند نفرهم چوبهای بلند دردست داشتند‌که برسرهرچوبی سرحیوانی ازقبیل‌گاو یاگوسفند بود؛ یعنی استخوان جمجمه‌ی حیوان، واین رمزآن بودکه امیراز جنگی فاتحانه برگشته وسرهای دشمنان را باخود می‌آورد، دنبال این‌جماعت انبوه‌کثیری ازمردم متفرقه روان بودند و هیاهوی بسیار داشتند [1]. تحقیق‌کردم، گفتند که در نوروز یکنفر امیرمی‌شودکه تا سیزده عید امیروحکمفرمای شهراست و بعدازتمام شدن سیزده دوره‌ی امارت اوبسرمی‌آید....گویا دریك خانواده این‌شغل ارثی بود.» [2]

به‌ظاهراین بازی بسیارمورد توجه مردم‌بوده وخیلی‌ازبازی‌های‌مضحك دیگرازهمین دسته برخاسته‌است، خصوصاً بازی‌های دسته‌ی دوره‌گرد موسوم

---

۱ ـ مقایسه شود بادسته‌ی‌کوسه ودسته‌ی‌کراسوس. هردودربخش؛نمایشهای پیش از اسلام.

۲ ـ خلاصه و نقل شد از مقاله‌ی؛ میر نوروزی. نوشته‌ی مرحوم محمد قزوینی (مجله‌ی یادگار ـ سال‌اول ـ شماره‌ی ۳) ـ دراین مقاله سه شاهدمکتوب وقدیمی درباره‌ی میرنوروزی‌آمده به این قرار:ـ «خمار را به اتفاق باسم‌سلطنت موسوم‌کردند وپادشاه نوروزی از او برساخته و ایشان غافل ازآنچ درجهان چه فتنه وآشوب است. [تاریخ جهانگشا]» ـ «... وچند روزی چون پادشاه نوروزی در هنگام نوروز آن سال در دارالسلطنه هرات حکومتی شکسته بسته نمود. [تذکره‌ی دولتشاه سمرقندی]» ـ «...که بیش ازپنج روزی نیست‌حکم‌میرنوروزی [حافظ].»

به «نوروزی‌خوانها» شامل دلقکهائی چون «حاجی‌فیروز» و «آتش‌افروز» و «غول بیابانی» که به‌نظر میرسد در اصل ازملا زمین و مسخره کنندگان کوسه و شاه نوروزی بوده‌اند و بعدازآن دسته‌ها جدا شده‌اند وتا به امروز هم در ایام عید باپوشش رنگین وچشم گیر و با چهره‌هایی برنگ سیاه یا باصورتك بازیهای مسخره وخنده‌آوری در می‌آورند ، همراه با رقص‌های تند و نواختن ساز و خواندن اشعار هجوآلود و بدیهه گویی‌ومناسب خوانی بالحن ولهجه‌ای شیرین‌ومضحك. نیز بازیهای پراکنده و مشابهی چون «کوسه‌گلین» و «کساچی خارتماق» که این دومی به معنی کوسه در آوردن است ، ورقص و آواز شاد شیرینی بوده است با لباسهای غریب و چسباندن جارو به سروچانه ، در دههائی از جمله اردمین ساوه و بالاخره براساس همین بازی میرنوروزی است که بعد ها یك نمایش «تخت‌حوضی» درست شد به‌اسم «نوروز پیروز» یا «حاکم یکشبه» .

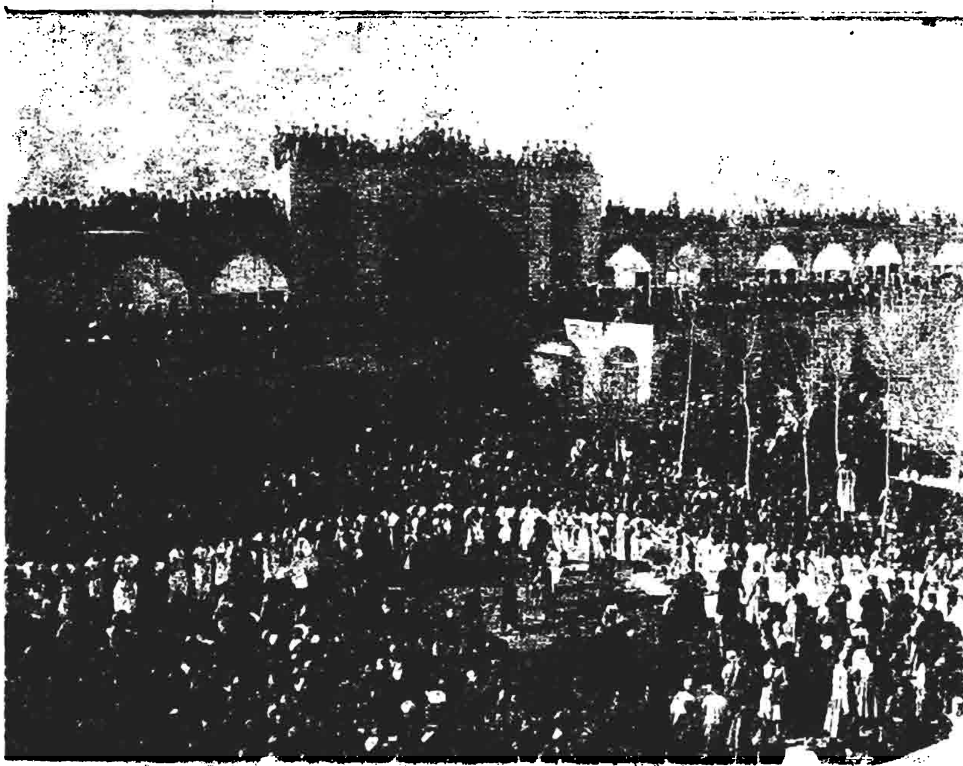
جشن دیگری که ادامه یافت جشن‌شاه سوزی «دیبمهر» بود که ریشه‌ی آن‌را قبلا در جشنواره‌ی «مغ کشی» پیش از اسلامی دیده‌ایم ، وپس از اسلام چون ممنوعیت راه‌آن را سدکرد به‌قیافه‌ی جشن«عمر کشان» درآمد که بازی تمسخر آمیزی بوده است برای قربانی کردن عمر که برخی معتقدند غاصب خلافت بوده‌است. این‌رسم هم هرساله تکرار می‌شد وتاچندی پیش‌برگزاریش رونق فراوان داشت .

در دوره‌ی قاجارها برای این بازی «ازچوب وکاغذو کدو یا کوزه‌هیکلی ترتیب می‌دادند . باچوب استخوان بندی، ازکاغذلباس، وازکدو یا کوزه‌کله‌ای برای هیکل می‌ساختند . از خمیره‌ی کاغذ ومقوا دماغ و دهن و چشم و ابرو برروی کدو نمودار می‌کردند ، باپنبه یا پشم سفید ریش ترتیب می‌دادند ، و برسرآن عمامه‌ی پارچه‌ای که‌آنرا ازکاه پرکرده بودند می‌گذاشتند ...دسته مطربی‌هم‌حاضرمی‌کردند . درموقع‌هیکل‌سوزی همه برای تماشا جمع‌میشدند ونیم دایره‌ای جلوی هیکل تشکیل می‌دادند . قبل‌ازآتش‌زدن هیکل چند نفر بانظم یانثرزیبائی ازمطاعن صاحب هیکل‌می‌گفتند که جنبه‌ی فکاهی‌وخنده‌آور داشت [1] . از طرف دولت [ناصرالدین‌شاه] گاه‌گاهی جارچی راه می‌افتاد و

۱ ـ مقایسه شود با ماجرای مغ‌کشی و جشن دیبمهر درفصل ؛ نمایش‌های پیش از اسلام .

آتش بازی وهیکل سوزی را قدغن می‌کرد ، ولی مردم اعتنائی به امر این شاه مستبد نکرده کار خودرا می‌کردند »[1]

رسم‌دیگری که مایه‌ی نمایشی‌داشت براه انداختن‌دسته‌های‌عزاداری‌بود که دردوره‌ی‌اسلامی صورت‌مذهبی‌بخود گرفت. برگزاری‌دسته‌های‌سوگواری



ترتیب نمایشی در دسته های عزاداری

درایران سابقه‌یی‌طولانی‌دارد وماقبلا ماجرای نوحه برمرگ‌سیاوش‌را ازاین مقوله دیده‌ایم . هیچ‌بعید نیست‌که این سنت نتیجه‌ی همان روحیه‌ی عزاداری باشد‌که حین‌انتقال برخی‌عناصر‌فرهنگ بین‌النهرین به‌ایران ، به‌سرزمین ما رسیده . امادسته‌های عزاداری اسلامی‌بنا براستنتاج خیلی‌ها ــ ازجمله شهادت کتاب «احسن‌القصص» ــ اززمان عضدالدوله‌ی‌دیلمی (نیمه‌ی‌دوم‌قرن‌چهارم‌ه)

۱ ــ ملخص صفحات ۳۲۵ تا ۳۲۷ کتاب : شرح زندگانی من از عبدالله مستوفی (جلد اول ــ چاپ دوم)

آغاز یاعلنی‌شد ودرزمان صفویه و بعدهاقاجاریه توسعه یافت وشکل‌های‌تازه‌تری پیداکرد که هنوزهم بقایای‌آنهارا می‌توان در گوشه و کنارها یافت . چیزی که دراین دسته‌ها جالب‌است هم‌آهنگی‌ونرمی‌حرکات دسته‌جمعی‌وحالت نمایشی و گاه رقصی‌آنهاست، به‌اضافه‌ی همسرائی که درخواندن «نوحه» و«دم» هست، و تزیینات مفصل بانقشهای تجریدی‌که حرکت می‌دهند و به‌دسته شکوه و هیبت می‌بخشد . نواخت‌حرکت دسته‌هامعمولا به‌میزان وضرب تنفس‌است، یانوحه‌ای که یك‌نفرمی‌خواند، یاسنجی که می‌نوازند وحرکات بروی‌آنها تنظیم‌می‌شود. این‌دسته‌ها باحرکت خود درواقع‌داستان مصائب خاندان امام حسین وواقعه‌ی کربلارا یادآوری می‌کردند ، خصوصاً آن دسته‌هائی که رشته‌ای از نشانه های قهرمانان کربلاچون حجله‌ی قاسم وتابوت طفلان ، عماری‌امام یامشك سوراخ شده یا اسب تیرخورده وغیره‌را حرکت می‌دادند . یاآنهاکه درچند طاقنمای متحرك تنی‌چندازشهدارا باچهره‌آرائی‌وشبیه سازی‌لازم ازپیش‌چشم‌تماشاگران دفیله میرفتند . همچنین‌دسته‌هائی که نخل‌بزرگی‌را حمل‌میکردند ، یامهمتراز آن دسته‌ی قالی‌شویان دراردهال‌کاشان .

دراردهال می‌گویند که در قرن دوم هجری مردم فین‌کاشان سلطانعلی امامزاده رابه‌پیشوائی فراخوانده بودند ، ولی‌او پیش از رسیدن به فین در- حوالی اردهال بدست‌کفار ازپای درآمد . گویند مردم فین‌که برای نجات‌او رفته بودند هنگامی‌رسیدندکه جسد تکه تکه‌اش را یافتند ، پس‌آن را در یك قالی پیچیدند وبه‌آب رودخانه شستند ، کفاررا به‌عقب راندند وگور وضریحی ساختند ، جسدرا به‌گور سپردند وقالی‌را به‌ضریح . قرنهاست‌که هرساله در جمعه‌ی میانه‌ی مهرماه مراسم عظیمی‌دراردهال برپاست و مردم تاپانزده‌هزار نفراز هرده وشهر دور و نزدیك برای تماشا جمع می‌شوند . در میانه‌ی روز ناگهان سیصد چهارصد نفرمرد چماق‌بدست باحرکات وفریادهای ترس‌آور از راه‌میرسند، اینها نشانه‌ی جهادکنندگان هستند، می‌آیند و قالی راکه نشانه‌ی مرد شهیداست به‌کناررود اردهال می‌برند وباچماق خیسشان به‌آن می‌کوبند وآن‌را می‌شویند وبعد به‌ضریح برش می‌گردانند . درهمه‌ی این‌مراحل نعره های لعنت ونفرینشان نسبت به‌کفاربلنداست وباچماق‌حالت تهدیدکننده‌دارند

و باچند تکیه کلام تماشاگرمؤمن‌را بیاد شهدای کربلا می‌اندازند وخاندان بنی اسدکه‌آن شهدارا بخاك سپرد وبریشان‌گریست . این‌بازی فراوان شبیه است به‌نمایش‌بدوی مرگ «بعل ـ *Baal*» وشست وشوی جسداوتوسط‌کاهنان در رود که دربین‌النهرین باستان مرسوم بوده‌است .

بگذریم ازخرده‌نمایشهای دفیله‌ای «میرنوروزی» و«دسته»های‌عزاداری وبازگردیم به «تماشا» که مقدمه‌یی برای نمایشهای مهم وشادی‌آور عهدصفویه به بعد یعنی کچلك بازی و بقال بازی و تخت حوضی بوده است . در «تماشا» تقریباً سرگرمیهای معمول مانند: چشم‌بندی وشعبده‌بازی، بندبازی وریسمان بازی ، به نزاع و رقص و تقلید وادارکردن جانوران ، عملیات زورگری و پهلوانی و قوالی و نقالی وشیشه‌بازی وغیره را باواژه‌ی عام «معرکه»[1] مشخص میکردند وعامل انواع «معرکه»را «لوتی»یا«استاد» یا«معرکه‌گیر» یا«مرشد» میخواندند . در برابر بازیهایی راکه بیشتر دارای روح تمسخر خصوصیات انسانی بود مانند : کار های مضحك بازیگرانی چون « غولك » و « صورت باز» ، دلقلکی «مسخره» ها ، رقص وآواز هجوآلود «دلقك»[2]ها و «مطرب» های دوره‌گرد ونمایشهای بی‌گفتار رقصی وغیررقصی ساده و خنده‌آورشان را باعنوان عمومی « تقلید » جدا میکردند، وعامل انواع « تقلید » را « مقلد » یا «تقلیدچی» میگفتند . از انواع « تقلید » چندتائی به تدریج عنوان مستقل پیداکرد ، چون «مسخره بازی» ، «دلقك‌بازی» ، «لال بازی» وغیره .

از مقوله‌ی‌این بازیگران «غولك» رقاصی بوده که برای رقصی مضحك خودرا مانند دیو می‌آراسته، باصورتك وپوشش رنگارنگ، وهنوز ممکن است دربازیهای‌نوروزی‌خوانهای فارس ونیزنمایشهای‌عروسکی‌آن‌ناحیه‌دیده شود.

---

۱ ـ مجموعه‌ی این‌بازیهارا درنیمه‌ی‌قرن یازدهم «شاردن»یکجا درمیدان تبریز دیده‌بوده‌است (ج ۲ ـ ص ۴۰۷) ویکجا درمیدان‌شاه‌اصفهان درمقدمه‌ی برگزاری « جشن‌شاطر» که خود یك نوع نمایش دفیله‌ای بوده. (ج۴ـص۲۰۵) وهردورا باشگفتی توصیف‌کرده است . ضمناً «شاردن» که بازیهای«مسخره‌چی‌ها» یعنی «مسخره‌بازی» و مسخره های معروف مثل « کل عنایت » را دیده بود تصور میکردکه واژه‌ی فرنگی *Masquerade* از لفظ ایرانی «مسخره» میآید .

۲ ـ «طلحك»گویا شکل قدیمی‌تر «دلقك» باشد. این دوواژه لغت‌نامه‌ای نیست برخلاف واژه‌های متروك سماخ (مسخرگی) و بوالکنجك (مسخره)

از دلقکهای مناسب خوان هجوسرائی بوده است که با لباس ژنده و رنگارنگ ، در رفتار و گفتار طنز و طعنی گستاخ خصوصاً نسبت به اشراف داشت و «مسخره» نامیده میشد و بسیاری از مشخصات او بعدها به شخصیت نمونه‌ی نمایشهای « تخت حوضی » یعنی « سیاه » ، منتقل شد . از جمله‌ی رقصها «رقص شاطر» بود که نمایش بی‌سخن ساده‌یی بود وداستان ابتدائی نان پختن وفروختن را طی حرکات نرم وسنجیده ومیزان شده با موسیقی یك‌ساز نشان میداد ، و « رقص دیگ به سر » که درآن دیگ وارونه‌ای سر وصورت رقاص را میپوشانید و درعوض صورت خنده‌آورآدمیزادی برشکم برهنه‌ی او نقش شده بود که با حرکات دل وکمر رقاص به میزان یك‌آهنگ شوخ مرتباً تاب میخورد ومسخ میشد. «صورت‌باز»کسی بوده است که گویا باتصویر کردن مشخصات ظاهری‌طبقات‌مردم (درشخص‌خودیاچندعروسك) وبخشیدن حالت مسخره‌آمیز به‌این‌ظواهر معایب آنان را به‌طورخنده‌آوری نشان‌میداده است، و«شیشه‌باز» رقصی‌میکرده است با حفظ تعادل ظرف بلورینی برعضوی از بدنش وشیشه‌هائی را به‌هوا میانداخته وباز میگرفته، و یا باگوی وساغر شعبده‌بازی میکرده است . «لال‌بازی» نمایش بی‌سخن قصه‌های ساده وکوتاه وپرحرکتی بوده است‌که باز باآهنگ سازی جفت بود ودوسه بازیگر داشت‌که مثلا یکی درخت میشد ، یکی باغبان ودیگری رهگذر ، وماجرای خنده‌آورنزاع باغبان و رهگذر بود برسرمیوه‌های درخت‌که رهگذر قصدکندن‌آنها را داشته است و بعد ماجرای خفتن باغبان به زیر سایه‌ی درخت بودکه درخت مرتباً تغییر جا میداد و باغبان را درتعقیب سایه ازنفس میانداخت . در چندتائی از این بازیها ــ خصوصاً رقص های مطربان ــ «صورتك» به‌کار میرفته است‌که‌آنرا به نامهای «صورت»، « سیماچه» ، « نقاب » و « پوشه » میخوانده‌اند . يك جور صورتك ترسناك هم بود که «کخ» خوانده میشد و شرحش از فرهنگ « لغت فرس» (اواسط قرن پنجم) به بعد درکتابهای لغت‌آمده است .

تعیین تاریخ پیدایش يك يك این بازیها نه ممکن است نه ضروری ، وبهرحال از دسترس ما دور است. اغلب این بازیها میراث پیش‌از اسلامی و خصوصاً عهدساسانی‌است ؛ ازجمله ریسمان‌بازی‌وشیشه بازی‌وچنبر بازی‌وچند گونه‌رقص‌وخنیاگری‌و بازی‌دیگر که‌دررساله‌ی پهلوی «شاه‌خسروویدك‌قبادان»

مربوط به قرن هفتم میلادی ازآنها یاد شده است و در عهد اسلامی هم چند شاعر مثلا نظامی گنجوی (قرن ششم هجری) به‌آنها اشاره کرده‌اند. روشن



بخشی از یك نقاشی‌کار سلطان محمد نقاش، نشان‌دهنده‌ی مطربان مجلسی بالباس و صورتك یا بزك بوزینه (آغاز قرن‌دهم هجری)

است‌که اینها دراعصارپیش به تدریج پیدا شده وزندگی طولانی خودرا بدون تحولی اساسی ادامه داده، یا تکامل را به‌کندی گذرانده‌اند . واشارات ادبی

مبدء این نمایش [تماشا] یا شبیه‌آنرا تاحدود هزار سال عقب میبرد ، اما از سادگی تقلید و تکرار طبیعت که درآنست مسلم میشود که ازاین بسیار قدیمتر است»[1] نقش کولیهای دوره‌گردرا در به وجود آوردن یامنتشرساختن اینگونه نمایشهای کوچك نمیتوان فراموش کرد[2] . کولیها طی دربدری جاودانه‌شان ازهرجا که گذشتند رسو بی‌ازذوق بازیگری خود بجاگذاشتند، ومردم‌هرمحل این ذوق را برحسب‌روحیه‌ی خود تغییر شکل دادند یا تکمیل کردند و نگه داشتند . دربیشترشهرها میراث‌بر این ذوق اقلیت یهود بود، که چون مذهب راه‌را برغیرمسلمان‌نبسته‌بود میتوانست نمایش بدهد. بیشتر مطربان‌دوره‌گرد کولی ، و مطربان محلی و مجلسی یهودیان وکولیان حومه نشین بوده‌اند . مطربان مجلسی به درخواست دولتمندان به مجلس های سرور ایشان میرفتند ودربرابر صله وانعام بازیهای مسخره ورقص وموسیقی‌شادی‌آور وهجوآمیزی با لباس وبزك چشم‌گیر به پا میکردند . میدانیم‌که درقرن پنجم هجری‌دریك مجلس بزم امیرمسعود غزنوی فرمودکه مطربان ومسخرگان را سی‌هزاردرم دادند[3]. برخی از این « مسخره‌چی » ها چنان درکار خود لودگی و ظرافت وچیره‌دستی داشتندکه‌موردحمایت امرا واقع میشدند و پایشان به‌دربارها باز میشد و«مسخره» یا «طلحك» یا «ندیم» خاص میشدند[4]. چیزی راکه مردم در

---

۱ ـ دایرة‌المعارف‌بریتانیکا_۱۹۶۰،ذیل*Drama*، بخش*Persian Drama*

۲ ـ شایدهم‌کلمه‌ی «لوتی»که به عامل بسیاری ازمعرکه‌ها اطلاق میشد با «لولی» (یکی‌دیگر از نامهای‌کولیها) بی‌ارتباط نباشد .

۳ ـ تاریخ بیهقی . به اهتمام دکتر غنی و دکتر فیاض (چاپ ۱۳۲٤) ص ۲۷٤ .

۴ ـ عبید زاکانی داستانهائی ازطلحك سلطان محمودغزنوی (اوایل‌قرن پنجم) گفته‌است.معلوم‌نیست‌که‌این‌مسخره‌ی خاص‌همان «ندیم»اواخرقرن‌پنجم‌باشد که در «قابوسنامه» و «سیاستنامه» از لوازم دربار شمرده و گفته‌اند باید هزل و مطایبت درهم آمیزد و حکایات ازهرگونه هزل و جد ومضاحك ونوادر بگوید. «شاردن»داستانهائی از«کل‌عنایت» مسخره‌ی‌شاه‌عباس‌صفوی (نیمه‌ی‌اول‌قرن‌یازده) نقل‌کرده‌است.چندقصه‌هم ازمسخره‌ی‌کریم‌خان‌زند (نیمه‌ی‌دوم‌قرن‌دوازده) مشهور

بقیه در پای صفحه‌ی بعد



بخشی از یك نقاشی قرن دهم ، نشان دهنده‌ی مطربان دوره‌گرد با پوشش
و صورتك بز .

است،و نیز از کریم‌شیره‌ای‌مسخره‌ی ناصرالدین‌شاه قاجار (نیمه‌ی‌دوم قرن‌سیزده).
سرجان مالکم گوید «یکی از اجزای لاینفك اسباب سلطنت شخصی است که کارش
مسخرگی است» و پس‌از نقل داستانی از مسخره‌ی کریم‌خان‌زند گوید « این رسم
مسخره نگاه‌داشتن که در ایرانست با کمی اختلاف درچندقرن‌قبل‌درجمیع‌دربارهای
فرنگستان بوده است » (تاریخ ایران ـ ج ـ ۲ ـ ترجمه‌ی میرزا حیرت ، ناشر
کتابفروشی سعدی . ص ۱۹۶)

مسخره بیشتر دوست میداشتند مایه‌ی انتقادی او بود . زیرا مسخره درقالب طنز وهزل انتقادهائی از طبقه‌ی بالا میکرده‌است[1] واستقبال مردم از مسخره بیشتر به خاطر آن بودکه او را زبان خود میدیدند . از طرف دیگر بنا به قرائنی که ازرفتار مسخرگان درباری بااشراف داریم معلوم میشودکه‌سیاست شاهان ایجاب میکرده است که بگذارند اینان صراحت و بی‌پروائی خود را حفظ کنند ، وحتی به نظرمیرسد صحنه‌سازیهایی که طی آنها مسخره درباریان بانفوذ را بیش از حد ریشخند میکرده یا به طور غیرمستقیم نادرستیهایشان را آشکار میساخته به تحریك شخص شاه بوده است ، تا از این راه معایب اطرافیانش راگوشزدکند یا حدودشان را به‌آنها یادآور شود .

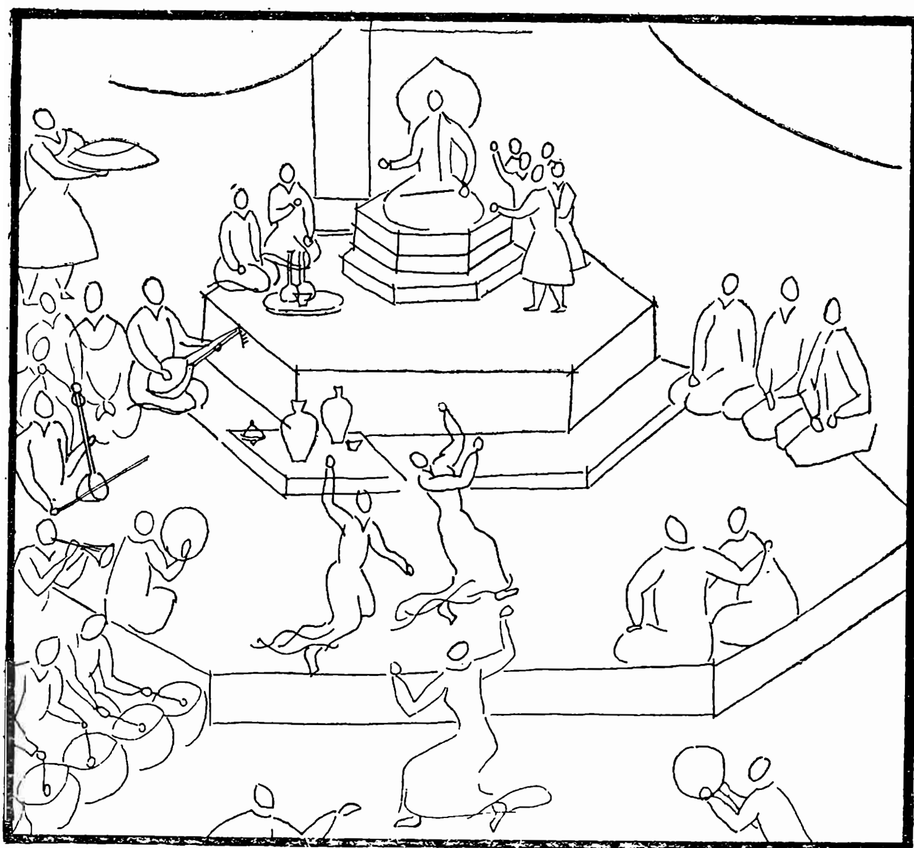
به هرحال مطربان و مسخره‌چی‌ها به حیات خود ادامه میدادند . میدانیم‌که لااقل درقرن هشتم بازیگران مجلسی در شهرهای مهم جای معینی داشته‌اند و مردم مرفه هرجا عروسیی یا سماعی یا جمعیتی بود چنگیان و مسخرگان را آنجا طلب میکردند[2] . در یك نقاشی مربوط به‌آغاز قرن دهم هجری ازسلطان محمد نقاش‌که درآن مجلس عیشی ترسیم شده عده‌ای ازاین مطربان را می‌بینیم که پوشش سه تن از آنها پوست حیوانات است و بزك یا صورتك بوزینه دارند . چیزی شبیه همین حال در نقاشی دیگری از اواخر این قرن متعلق به نقاشی گمنام تکرار شده است . در چندتائی از نقاشیهای قبل وبعد این قرن‌که مجالس عیش ، و درمیان بازیگران را تصویرکرده‌اند درگوشه‌ای یك سیاه زنگی دیده میشودکه نوکرصاحب مجلس است. آیا همین سیاه‌نیست‌که بعدها خود یك شخص بازی نمایش‌شده- ودراین‌حال ؛ هم‌نوکر بودن خود را حفظ‌کرده ، هم روحیه‌ی مسخره‌گی راکه از مسخره‌ی مجلس آموخته ، و هم بیاد تحقیری است که در این مجالس متوجه خود میدیده ؟ چند نقاشی دیگر این حد فاصل را نشان میدهند . از جمله دریك نقاشی کار «بهزاد» جزء کتاب « مرقع‌گلشن » (اواخر قرن نهم)که باغ سلطان‌حسین

---

۱ ـ رو مسخرگی‌پیشه‌کن‌ومطربی آموز ـ تادادخود ازکهترومهتربستانی (عبید زاکانی) .

۲ـ کلیات عبیدزاکانی.(به‌کوشش پرویزاتابکی زوار-۱۳۳٦)ص ۲۰٦ .

بایقرارا نمایش میدهد، دو «سیاه» جزءمطربها ودرحال رقص تصویرشده‌اند.



طرحی از یك نقاشی کتاب جامع‌التواریخ ، کار نقاشی «مسکین» نام (قرنهای ده ویازده) القاءکننده‌ی اندیشه‌ی سکو، صحنه‌ی گرد و صحنه‌ی یکطرفه.

تکرار یك‌ترکیب درنقاشی‌اینگونه مجلس‌های بزم ما را متوجه میکند که شاید فکر به‌کارگرفتن صحنه‌ی گرد وحتی‌صحنه‌ی‌یکطرفه وسکو ازتکرار چنین مجلس هائی ناشی شده یاتلقین وتثبیت شده‌است . در این نقاشیهادسته‌ی بازیگران جلوی تختگاه امیر و گاه رو به او بازی میکرده اند (صحنه‌ی یکطرفه) ، و اهل مجلس برای تماشا گرداگرد تالار می‌نشسته‌اند و جای بازیگران وسط تالاروجهت‌ایشان‌گاهی‌هم همه‌جانبه بوده است(صحنه‌ی‌گرد). چیزی‌که همیشه جلب‌نظر میکرد شخص امیر بودکه برتختگاه خود نشسته‌بود وازهمه‌جای تالار دیده میشد (اندیشه‌ی تختگاه یا سکو) ، بگذریم از اینکه

حتی تماشای مجلس های سماع درویشان یا ورزشهای دسته جمعی و نمایشی زورخانه هم همیشه صحنه‌ی گرد را به ذهن القاء می‌کند .

به واسطه‌ی ممنوعیتها در دسته‌های مطرب اغلب پسران جوان رقصهای زنانه را اجرا میکرده‌اند . ولی میدانیم که حمایت اشراف از دسته‌ای معتبر برای آن دسته به منزله‌ی جواز کسب بوده است ، و برخی از اینگونه دسته‌ها باخود زنان رقاص(اغلب غیرمسلمان) داشته‌اند[1] . رقص‌ها بی‌پایه ومایه نبوده است، بلکه به ظاهر درهمان قرنهای اولیه دارای اصول وقواعدی شد که هرگز بر کاغذ نیامد ، اما در سینه ها حفظ شد و نسل به نسل حاکم بر رقص های داستان دار وغیر داستانی دسته‌ها شد . مولف «قابوسنامه» (اواخر قرن‌پنجم) یك‌جا ازشروط وآئین مطربی سخن‌میگوید[2] ، ومطربان‌امروزی‌میگویند که‌نام ونشانهای رقص وآوازهای مجلسی‌دردوره‌ی صفویه طومار شده بوده است ولی امروزه این طومار در دست نیست ، نیز میگویند که در آن زمان هر رقاص بازیگر مدتها تحت تعلیم قرار میگرفت تامطرب مجلسی شود. این گفته بعید نیست ، ووصف‌های تعجب‌آمیزی که سیاحانی مثل « شاردن ـ *Chardin* » از رقصهای دقیق‌عهد صفویه کرده‌اند شاهدی براین‌مدعاست . «شاردن» درحدود سال ۱۰۵۲ شمسی نمایش رقصی تند و بی پروائی درسه مجلس از یك دسته‌ی مختلط زن ومرد در اصفهان دیده است که آنرا یادداشت کرده و خلاصه‌اش اینست: درمجلس اول زن جوانی بازی را شروع می‌کرد، بارقصها و حالاتی که توصیف کننده‌ی عشق ودرجات شور وشوق آن بود وبامعاشقه‌ی عاشق‌ومعشوق ادامه مییافت . درمجلس دوم گروه رقاصان و نوازندگان دو دسته میشدند ؛ یکی اصرار والحاح عاشق را مجسم میکرد ویکی نفی‌وانکار معشوق متکبررا. مجلس‌سوم حاکی ازتوافق وبه هم رسیدن عشاق بود[3].

---

۱ ـ آنچنانکه ازنوشته‌های شاردن، تاورنیه و برادران شرلی وچندسیاح دیگر عهد صفویه برمیآید .

۲ ـ « اینکه گفتم درشروط وآئین مطربی نیست ... » قابوسنامه از امیر عنصرالمعالی کیکاووس زیاری (چاپ جیبی طهوری ـ ۱۳٤۳) ص ۱۵۳

۳ـ سیاحتنامه شاردن‌ترجمه‌ی‌محمدعباسی(امیرکبیر ۱۳۳۵)ـ ج۲ـص۳۳۳و بعد.

نمایش‌رقصهای داستان‌دار بی‌گفتار ویا همراه با آوازهای مکالمه‌ای، پیش‌پرده‌ها‌یی به‌صورت‌مناظره‌های مضحك آوازی، ولال بازیهای خنده‌آور در خلال برنامه‌های دسته های مطرب، مقدمه‌ی غلبه و نضج یافتن تدریجی عنصر داستانی در رشته‌ای ازرقصها شد. تقریباً درعهد صفویه دونوع بازی در کنار هم پیش‌میرفت؛ داستانی که بهانه‌ی رقص‌و آواز بود، ورقص‌و آوازی که بهانه‌ی داستان. و کمی بعد نمایشهای خنده‌آوری که توسط چند «تقلیدچی» بازی‌میشد باعنوان«تقلید[1]»و«مضحکه»[2] ازرقص‌و آوازجداشد، ولی‌همیشه‌این‌تمایل به‌رقص وآواز را نگه داشت، وهمین بودکه‌بزودی مراحل دیگرخود را طی‌کرد تا چندی بعد به صورت نمایش «تخت‌حوضی» درآمد.



گرچه این‌بخش واسطه را تاآنجاکه میشد به اختصار برگزار کردیم ولی شاید یك مطالعه‌ی دامنه دار تطبیقی در باره‌ی اینگونه نمایشها و نظایر ناشناخته‌اش ــ که شاید کم نیست ــ بتواند راهی باشد برای یك پژوهنده‌ی مسائل مردم شناسی یا جامعه شناسی، که دلایل ایجاد یك هنرعقده‌دار را در شرایط زیستن و روال اندیشیدن توده‌ی مردم این آب و خاك کشف کند. از نظرنمایش‌ایران اهمیت دیگراین بازیگران دوره‌گرد ونمایشگران منفرد، این‌جشنهای حامل مایه‌های نمایش و دسته‌های عزاداری درآنست‌که واسطه‌ها وریشه‌های پیدایش نمایشهای جدی‌تر بعدی شدند، ووجود وکمال نمایشهای شادی‌آوری چون «تخت حوضی» وهمچنین درخشش و اعتبار «تعزیه» مرهون وجود آنهاست.

اینك چون شرح نمایشهای مستقل پس‌از اسلامی تفصیل بیشتری دارد، هریك‌را دربخشی‌جداگانه طرح می‌کنیم. بانقالی شروع می‌کنیم‌که قدیمی‌ترین و ساده‌ترین شکل ازاین میانه است.

---

۱ ــ این «تقلید» که یکی از نخستین انواع شناخته‌ی نمایش داستان دار خنده‌آور است با«تقلید» به‌مفهوم‌عام آن ــ که بسیاری از خرده‌نمایشهارا شامل میشود ــ تفاوت دارد.

۲ ــ «مضحکه» اصلا برای قصه های کوتاه خنده‌آور به‌کار میرفت. بعدها هم به‌نمایش اینگونه قصه‌ها اطلاق شد وهم به‌بازیگر این نمایشها.

نقالی

■

نقالی‌عبارتست ازنقل‌یك واقعه یا قصه ، به شعر یا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب دربرابر جمع . نقالی‌ازآن جهت‌که قصد القاء اندیشه‌ی خاصی‌را باتوسل به‌استدلال‌ندارد ، وتکیه‌ی‌آن بیشتر براحساسات‌تماشاگران است تا منطق ایشان ، نیزازآنروکه موضوع‌آن داستانها و قهرمانان بزرگ شده‌ی فوق طبیعی‌هستند ، ویا قصد واقع بینی‌صرف‌را ندارد ، باخطا به‌متفاوت است. منظوراز نقالی‌سرگرم کردن و برانگیختن‌هیجانها وعواطف شنوندگان و بینندگان است به‌وسیله‌ی حکایت جذاب ، لطف‌بیان ، تسلط روحی برجمع، وحرکات وحالات القاءکننده ونمایشی‌نقال ، به‌آن حدکه بیننده اورا هردم‌به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند ، و به عبارت دیگر بتواند به تنهائی بازیگرهمه‌ی اشخاص بازی باشد .

گمان میرودکه واقعه خوانی پیش از اسلام ایران قصه‌سرائی موزونی همراه بایك‌ساز (به اغلب احتمال چنگ) بوده‌است، وواقعه‌خوان به‌مناسبت، میزانهای متفاوتی ازگفتار به‌آواز وازآواز به‌گفتار را دنبال میکرده است. مسیراینگونه‌نقالی‌آوازی‌راکه بیشتر به«قوالی» تعبیرمیشود چه‌درموسیقی وچه درروایات مربوط به پیش ازاسلام میتوان دنبال‌کرد. همین «قوالی» چون به قرنهای اولیه‌ی‌اسلامی رسید شاید به‌دلیل محدودشدن وحتی‌گاه ممنوع شدن موسیقی ، همراهی ساز را ازدست داد وازآن تنها نقل واقعه باقی‌ماند ؛ پس واقعه‌خوانان‌برای‌جبران این‌کمبود به‌جهت دیگری‌روی کردندکه‌آن تقویت

واقعه خوانی بود باتکیه بر بازیگری . بدین ترتیب «نقالی» دوره‌ی اسلامی نخستین تحول را برای حفظ وادامه‌ی خود طی کرد .

اینك در اولین سده‌های اسلامی ، نقالی با شکل تازه‌اش (جز از چند بازی خرد ومحدود دیگر) تنهاشکل بازیگری بود که هیچ دلیلی برای‌ممنوع کردنش‌وجودنداشت،وشاید به‌علت‌همین‌تنها شکل‌بودنش تقریباً همه‌ی‌ذوق‌های نمایشگری وقت به‌آن متوجه شد ودرآن‌تجسم یافت وبارورشد، چنانکه‌بزودی نقالی توسعه یافت وتقسیم‌بندیها وشعبه‌های دیگری با قراردادهای خاص پیدا کرد .



درسه‌قرن اول هجری‌که احوالش چندان روشن نیست یك‌چیز بودکه میتوانست ازطرفی حمایت وتوجه ایرانیان واز طرف دیگر مخالفت مذهبیان عرب‌را به سوی نقالی جلب‌کند ، وآن اینکه قصه‌های نقالان‌کم و بیش مربوط به‌پیش ازاسلام ویادآورآن روزگاربود؛ وتصور میرودکه نمایندگان‌حکومت مرکزی اسلامی نتوانستند در برابر تمایل اکثریت ایرانیان از کار نقالان جلوگیری‌کنند . به هرحال اولین مدرك ما از نقالی اسلامی متعلق به قرن سوم هجری است : « ابن قتیبه در عیون‌الاخبار ، جلد چهارم صفحه ۹۱ چنین‌گوید : عن علی‌بن هشام قال ، کان عندنا بمرو قاص یقص فیبکینا ، ثم یخرج بعد ذلك طنبوراً صغیراً من‌کمه فیضرب به ویغنی ویقول : ابا این‌تیمار باید اندکی‌شادیه . معناه : ینبغی مع هذا الغم‌قلیل فرح[1] . ازاین‌عبارت متن و روایت ابن‌قتیبه واسناد دیگری که در دست داریم معلوم میشودکه از قدیم سنتی بوده است‌که پای نقل وشنیدن داستان از مردم‌گریه میگرفته‌اند و این اشگریزی‌را ثواب میدانسته‌اند . منتها نقال‌مروی بعدازگرفتن اشك طنبوری میزده وشعری میخوانده ومعتقد بوده‌است‌که : با این‌غم و تیمار باید اندکی

---

۱ ــ از علی پسرهشام‌که‌گفت : قصه‌گوئی به مرونزد ما بود، قصه می‌گفت ومیگریانیدمان ، پس از این طنبوری از آستین بدر می‌آورد ، آنرا مینواخت و میگفت: ابا این تیمار باید اندکی شادیه. معنایش؛ بااین غم اندکی‌شادی‌بایست.

شادی‌کرد » [1] . اضافه باید کرد که ابن قتیبه‌ی دینوری نویسنده‌ی شرح بالا بین سالهای ۲۱۳ تا ۲۷۶ هجری میزیسته‌است و گفته‌ی او یکی از دلائلی‌است که وجود نقالی را در اواسط قرن سوم تأیید می‌کند ، واین‌آغاز همان دوره است‌که‌کسانی برای مبارزه با نفوذ عرب نقل و روایت داستانهای ملی و اندیشه‌ی‌بزرگداشت‌گذشتگان‌را رواج‌میدادند، تامردم‌را نسبت به‌حکومتهای ازنژاد بیگانه بدبین‌کنند وکردند ، وکمی بعد حکومتها مجبور شدند برای تحکیم مبانی حاکمیتشان سلسله انسابی برای خود ترتیب دهند ونسب خودرا به شاهان و پهلوانان و نامداران قدیم ایران برسانند . می‌بینیم‌که نقالان در این‌مبارزه سهیم بوده‌اند . و میدانیم‌که مردم عالم توسط کتاب از داستانهای باستان خبرمی‌یافتند ، وعوام باشنیدن نقل‌های نقالان . توجه عمومی به هنر نقالان ، شاعران را واداشت تا جز خنیاگران[2] (که در مجلس ها قوالی هم میکردند و «قول» های شاعران را باساز وآواز میخواندند) ازبرخی نقالان هم برای‌منتشرکردن شعرهای‌خودیاری بخواهند . نامهای چندتن ازاینگونه نقالان‌که «راوی» نامیده میشدند مانده است. رودکی به دوتن از راویان‌خود بنامهای «مج» و «راذل» اشاره می‌کند، نیز نظامی عروضی از راوی فردوسی نام میبرد : « نساخ او علی دیلم بود وراوی بودلف » [3] ،که اگرچنین باشد بودلف نخستین شاهنامه خوان تاریخ شاهنامه خوانی بوده است .

تاریخ گزاران خبر میدهند که در این دوره هنوز مردمانی وجود داشته‌اند ازبازماندگان خاندانهای ایرانی اصیل ، که سینه به سینه حافظ و راوی افسانه‌ها وسنن باستان بوده‌اند و «دهقان» خوانده میشدند ، و تعدادی

---

۱ ـ سبك شناسی از ملك‌الشعرا بهار (چاپ خودکار ـ تهران ـ ۱۳۲۱) ج۲ ـ حواشی صفحات ۱۳۳ و۱۳٤ .

۲ ـ « که خنیاگران راویان شاعران‌اند ... » قابوسنامه، ص ۱۵۳

۳ ـ چهارمقاله ازنظامی عروضی ـ بکوشش دکترمحمد معین (چاپ‌زوار ـ ۱۳۳۳) ص ۷۷ .

از کتب افسانه‌ای ایران از روی نقل های آنان جمع آوری شده است . از جمله درسال ۳۶٤ هجری برای تألیف شاهنامه‌ی نثر ، امیرمنصورعبدالرزاق فرمود که وزیرش : « ابومنصور المعمری بفرمان او نامه کرد و کس فرستاد بشهرهای خراسان و هشیاران ازآنجا بیاورد چون : سیاح پسر خراسانی از هری ، و چون یزدان داد پسر شاهپور از سیستان . و چون ماهوی خورشید پسر بهرام از نشابور ، وچون شادان پسر برزین از طوس . و هر چهارشان گردکرد وبنشاند به‌فراز آوردن این‌نامه‌های شاهان و کارنامه‌هاشان . . » [1] فردوسی هم‌که شاعر دقیق وامینی بوده است در شاهنامه (پایان تصنیف ٤۰۰ هجری) بارها اشاره می‌کند‌که بسیاری ازداستانهایش را ازگفته‌های‌دهقانان بدست‌آورده‌است وازچندتن به‌صراحت نام میبرد چون : دهقان‌چاچ(دربخش اشکانیان)، آزادسرو (درآغاز بخش‌کشتن رستم)، شادان برزین (آغازبخش ترجمه‌ی‌کلیله دمنه) ، بهرام (درپایان داستان رستم‌وسهراب) ، ماخ مرزبان هری (درابتدای داستان هرمز) ، شاهویاشاهوی (آغاز داستان‌گو وطلحند و پیدایش شطرنج) . بهرحال محققان نامهای سه تن ازاینهارا با نامهای سه‌تن ازچهارمؤلف شاهنامه‌ی ابومنصوری تطبیق‌داده‌اند ، بدین‌قرار:ماخ=سیاح پسر خراسانی ، شاهوی پیر = ماهوی خورشید ، نام شادان برزین هم که بدون تصحیف آمده‌است،وگفته‌اندکه فردوسی‌به‌واسطه‌ی شاهنامه‌ی ابومنصوری ازاینها نقل‌قول میکرده‌که اگرهم چنین باشد باز فردوسی وجود این‌راویان را تأییدکرده‌است .

دهقانان به‌ظن قوی همچنان تا دوره‌ی مغولها وجود داشته‌اند، واینکه همه‌جا نام راوی یادهقان باعنوان خداوندان‌کتب وغیرآن همراه است ظاهراً این امررا اثبات می‌کندکه نقل‌وروایت‌کاری بلندپایه بوده است . بهرصورت اسدی طوسی(درگرشاسبنامه)ونظامی‌گنجوی (درلیلی‌ومجنون،خسرووشیرین، اسکندرنامه) وفخرالدین‌اسعدگرگانی (درویس‌ورامین) چندبارمی‌گویندکه

---

۱ ـ رجوع شود به مقدمه‌ی شاهنامه‌ی ابومنصوری به‌تصحیح‌مرحوم‌قزوینی که از ص ۱۳٤ تا۱٤۳ درمجموعه‌ی «هزاره‌ی فردوسی» (چاپ وزارت فرهنگ ـ ۱۳۲۳)آمده است .

داستان خودرا ازدهقانان وراویان گرفته‌اند .

درقرن پنجم کتاب نثراسکندر نامه تألیف یافت ، وقایع اضافی وعجیب و شاخه های فرعی و تازه‌ی آن نشان می‌دهد که چندین قرن مورد علاقه‌ی مردم ورایج بین نقالان قصه‌ها بوده است، و ایشان به‌میل خود مطالب بسیاری برآن افزوده‌اند . به‌گمانی دراسکندرنامه قطعه‌ای هست راجع به‌نقل کتاب: « امیدآن دارم که‌گناهان ما را کفارت آن باشدکه چون ما از این جهان بیرون شویم واسکندرنامه بماند وبخوانند [نقالان؟] وازاین‌احوال مایك بندهٔ خدای بشنود [شنوندگان‌نقل؟] وآب درچشم آورد ودل اوخوش‌شود ...»[1]

درسال ٥٨٥ هجری « سمك عیار » ازروی نقل‌ها و روایات یك نقال به نام صدقة بن ابی القاسم شیرازی [2] جمع آوری و ثبت شد . در بخشی از این کتاب جمع‌شده، حتی‌مزد خواستن‌نقالان ازمردم آمده‌است: «عالم افروز گفت ای‌زن بگوآخرتا تو کیستی؟ سمن‌رخ گفت : خواهی کی بگویم‌تامن کیستم بگوی تا این‌جماعت هزار دینار زرخراجی به‌جمع کننده‌ی این کتاب دهندکی بسیار غصه کشیده و روزگار ضایع کرده تا این قصه را بهم آورده است . من‌گفتم : آنچ درهمت من‌بود بلی . اگرندارند ونمی‌توان دادن به‌همت خویش بدهند. کم‌ازپنج دینار ندهند ...» [3]

قرائن نشان میدهدکه ازاواسط قرن پنجم ، با ازمیان رفتن تدریجی مصادیق حماسه‌ها ونقلهای حماسی، یعنی نژادپرستی وتفاخرایرانیان به‌مفاخر نژادی دربرابرعرب، پایان یافتن مبارزات وجنبش‌های سیاسی ، ونیز غلبه‌ی تعصب‌های مذهبی، غلبه‌ی عنصرترك ، واختلاط نژادهای فارسی وترك‌وتازی، کم‌کم حماسه‌ها و نقل‌های مذهبی دچار نوعی انحراف شد و در راه خود به حماسه‌های شبه تاریخی، وشبه حماسه‌های مذهبی رسید .

---

١ ـ سبك شناسی (ج ٢) ـ ص ١٣٣ .

٢ ـ « اما چنین‌گوید مؤلف اخبار وراوی قصه صدقة بن ابی‌القاسم ... » ـ سمك عیار (نسخه‌ی عکسی کتابخانه‌ی ملی) رویه‌ی دوم ورق ٤٠ .

٣ ـ سمك عیار (ج٣) ـ ورق ٣٢٧

گرچه جنبشهای آزادیخواهی مقدس است ولی گفتنی است که تلقین کنندگان شکوه موهومی عتیق خاندانهای قدرتمندی بودند که درنظام جدید امتیازات طبقاتی خود را ازدست داده بودند. ایشان گرچه ظاهراً با دفاع از سنن و نوامیس باستانی (که نقالان ندانسته ازمهمترین واسطه‌های تبلیغاتی آن بین عوام بوده‌اند) پشتیبانی توده را نسبت به فکر تجدید عهد گذشته جلب می کردند، ولی عملا میخواستند که بارجعت به دوره‌ی پیش ازاسلامی امتیازات و حقوق طبقاتی سابق را بدست بیاورند. بدین‌ترتیب پس منافع توده دراین بازگشت امری فرضی ومشکوك بود، وشاید همین فاصله بین ایشان و سردمداران بود که سبب میشد هربار این‌جنبشها نافرجام بماند. از اواخر قرن پنجم شکست جنبشهائی که حامی اندیشه‌ی رجعت به روزگار باستان بودند یك‌نوع بدبینی و واپس‌زدگی دراغلبی ازطبقات پدیدآورد که نشانه‌هایش اندك‌اندك درآثاری که بجا ماند ظاهرشد؛ روکردن به امیدهای صوفیانه وعرفانی درگروهی، وامید داشتن به‌دستاویزهای مذهبی (ازجمله علم‌کردن مذهب شیعه) درگروه دیگر، نتیجه‌ی این شکستهاست. تمایل‌های جدید درنقالی بی‌اثرنبود؛ از اواسط قرن ششم کما بیش روحیه‌ی عرفانی عامیانه‌ای درنقالان وکارشان بروز کرد، و ازسوی دیگر رشته‌ای از نقالی وسیله‌ی تبلیغات مذهبی شد.

«یکی ازطرفی که شیعه پس‌ازکسب قوت برای نشرمذهب خودانتخاب کرده بودند استفاده از «مناقب خوانان» یا «مناقبیان» بود. مناقبیان‌ظاهراً از دوره‌ی آل‌بویه درعراق وجودداشتند. زیرا درست درآغاز دوره‌ی سلجوقی که شیعه درنهایت ضعف بسر میبردند، مناقبیان در طبرستان و بعضی نواحی عراق سرگرم کار بودند. مهمترین مأخذی که ما را از وجود مناقبیان و نحوه‌ی کار آنان آگاه می‌کند، کتاب «بعض مثالب‌النواصب فی نقض بعض فضائح‌الروافض» است. بنابراطلاعاتی‌که از این‌کتاب برمیآید، مناقب‌ـ خوانان قصیده‌های رافضیان را که درمدح علی یا سایر ائمه اطهار بود، در کوی‌وبرزن و بازار می‌خواندند ودرآنها گاهی به دسته‌یی ازصحابه که‌غاصبان حق شمرده میشدند تعریضاتی وجود داشت ... مغازی علی‌علیه‌السلام‌وداستان پهلوانیها وجنگاوریهای وی که گاه صورت حماسه‌های‌مذهبی داشت‌نیزخوانده

میشد ، مانند اینکه : « علی را بفرمان خدای تعالی در منجنیق نهادند و به ذات‌السلاسل انداختند و بتنهائی آن قلعه‌را که پنج‌هزار تیغ‌زن اندرو بود بستد. وعلی درخیبر به یك دست بر کند که به صد مرد ازجای نجنبیدی ، و به دست میداشت تا لشکر رسول بدان گذر میکرد» ... بر گرد این مناقبیان حلقه‌هائی از شیعه و گاه مردم دیگر تشکیل میشد ، ودرهر دیار که شیعیان بودند محله‌های معینی برای این کار اختصاص می‌یافت ... مناقب خوانان اشعار را ازشاعران شیعه مذهب که یکی از مشاهیر آنان درقرن ششم قوامی رازی است ، انتخاب میکردند ... اهل سنت هم در برابر شیعیان بی‌کار ننشسته و آنان هم دسته‌یی دیگررا به‌نام «فضائل خوان» یا «فضائلی» تربیت کرده بودند. فضائل‌خوانان هم دربازارها فضائل بوبکر وعمرودشنامهای رافضیان وذکراصول جبروتشبیه وامثال آنها را به شعر میخواندند ومسلماً دراین‌کار از شیعه پیروی میکرده و ومیخواسته‌اند اثرتبلیغات آنان را بدین نحو ضعیف سازند ؛ و به قول شیعه در برابرمغازی علی‌علیه‌السلام آنان کسانی را برآن داشتند «تامغازیهای به‌دروغ وحکایات بی‌اصل وضع کردند درحق رستم وسرخاب واسفندیار وکاوس و زال وغیرایشان، وخوانندگان‌این‌ترهات‌را دراسواق‌بلاد ممکن‌کردندتامیخوانند، که رد باشد برشجاعت وفضل امیرالمؤمنین وهنوز این بدعت باقی است که به اتفاق امت محمد مصطفی مدح گبرکان خواندن بدعت وضلالت است» (کتاب بعض مثالب ص ۳٤ و۳٥) وگویا علمای شیعه فراموش کرده بودند که بزرگترین شاعر شیعی که خود به وجود او مباهات میکرده‌اند آن سخنان را که ایشان ترهات می‌نامیده‌اند، به نظم بلیغ کشیده بود، واوفردوسی طوسی شاعرنام‌آور ایران است . حقیقت امر آنست که ایرانیان قرن ششم مانند قرون قبل و بعد هنوز داستانهای کهن را به صورت نقل روایت میکرده‌اند ولی شیعه به سبب بعضی اخبار از شنیدن آنها اکراه داشته ومغازی بنی‌هاشم را برآنها ترجیح میداده‌اند وحماسه‌های دینی شیعه از همین راه فراهم‌آمده است ».[1]

---

۱ ـ ملخص صفحات ۱۹۲ تا ۱۹٤ جلد دوم کتاب : تاریخ ادبیات ایران تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا (ابن‌سینا ـ ۱۳۳٦) .

جالبترین قسمت آنچه در فوق ذکر شد آنست که بالاخره برای نقل و روایت (اینجا نقل تبلیغاتی) جاهای خاص درنظر گرفته شد ، ومردم می‌دانستند که درفلان جای مناقب حضرت علی را میخوانند، یادرفلان‌جای دیگر فضائل سه خلیفه را . احتمال میرود که فضایل خوان یا مناقب‌خوان درآن‌محل‌خاص بربالای بلندی یاسکوئی قرار میگرفته تا بتواند تسلط بیشتری برجمعیت‌داشته باشد ، ویا به پیروی ازاصل طبیعی، مرکزی برای‌حلقه‌ی‌جمعیت‌بوجودآورد. نامهای بعضی ازمناقب‌خوانان مانده است . چون نام «ابوطالب شیعی‌مناقبی» که دخترملکشاه سلجوقی اورا زبان برید[1]ــ بگذریم. مناقب‌خوانی‌بعدها هم که علت این‌کار ازمیان رفت به صورت حاشیه‌ای برنقالی یادرکارهای معرکه‌گیران باقی ماند ؛ هنوز هم درمعرکه‌ها و غیره مدتی از برنامه‌ی معرکه‌گیر یا نقال را خواندن مناقب ابوالفضل یاحضرت‌علی وغیره می‌گیرد .

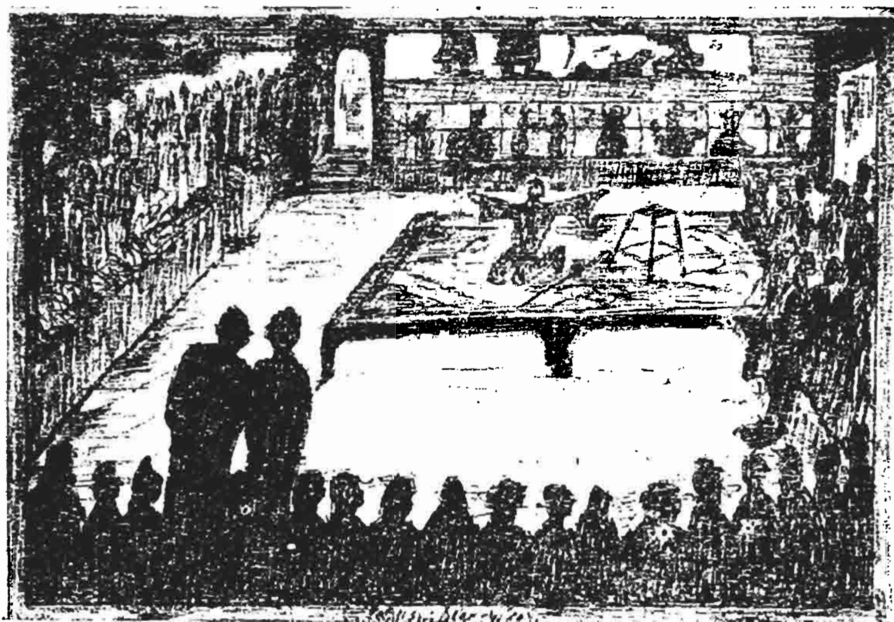
گمان میرود که هنگام برقراری مغولها در اینجا نقالی و قصه گوئی وارد دریك مرحله‌ی قطعی دگرگونی به‌سوی افسانه های شبه حماسی ومذهبی شد . چندین کتاب نقل از این قبیل‌که درروزگار صفویه بعداز آن جمع شده ظاهراً مقدمات پیدایش و تکامل خود را درعهد مغولها طی میکرده است . به هرحال از این دوره یك سند هجوآمیز به دست داریم از عبیدزاکانی(هشتمین قرن هجری) که درآن از قصه‌گویان هم نام میبرد[2]. دیگر اینکه عصار شاعر (هشتمین قرن هجری) داستان « مهر ومشتری » را بنا به‌گفته‌ی خود از روی روایات قصه‌گویان ونقالان به شعرآورده است . نیز بیت هایی هست از چند شاعر ــ به ویژه حافظ ــ که‌درآنها به قصه‌گوئی‌درشب‌وخفتن پای‌افسانه‌اشاره شده است . اما درعصرصفویه‌که دوران‌آرامشی‌نسبی بود و تمرکز حکومت و توسعه‌ی چندشهر، نقالی‌رواجی فوق‌العاده‌پیداکرد و به‌تدریج شعبه‌های‌تازه‌ئی درآن ایجاد شد . « شاردن - *Chardin* » که شش بار به ایران سفرکرد در

---

۱ ــ همان‌کتاب ص ۱۹۳ .

۲ ــ این سند را در«اخلاق‌الاشراف» جزء کلیات عبیدزاکانی (چاپ زوار ــ ۱۳۳۶) ص ۲۱۳ . یا منتخبات لطائف نظام‌الدین مولانا عبیدزاکانی ، به‌اهتمام فرته (چاپ استانبول ــ ۱۳۰۳) ص ۱۹ ببینید .

سیاحتنامه‌ی خود گوید : «میدان تبریز بزرگترین میدانهای عالم است که من دیده‌ام... همه‌روزه شامگاهان این میدان انباشته از عامه‌ی مردم است که برای تفریح و تماشای نمایشهائی که آنجا نشان داده میشود جمع میآیند . تفریحات میدان عبارتست از : نمایشهای شعبده بازان و بندبازان و مسخرگان و لودگان و خواندن اشعار و سرودن داستانها ...[1]» و جای دیگر میگوید : « درمشرق زمین اوقات مهمان به قرائت کتب یا شنیدن و نقل حکایت وشعر ، و به شنیدن آواز دلنشین ورسای شاهنامه خوانان که کارهای پادشاهان باستانی ایران را طی داستانهای منظوم ترنم می‌کنند ، می‌گذرد ..»[2]



نقالی دریك قهوه‌خانه . قهوه‌خانه‌ها (نمایشخانه‌های نقالی) از عهدصفویه‌تااواخر قاجاریه ازنظر ظاهر و رونق‌کار تفاوت چندانی نکرد .
[طرح از نویسنده]

«... درعهد شاه‌عباس در بیشتر شهرهای بزرگ ایران ، مخصوصاً در

---

۱ ـ سیاحتنامه‌ی شاردن ـ ترجمه‌ی محمد عباسی(امیرکبیر-۱۳۳۵) ج۲ ص ۴۰۷ .

۲ ـ سیاحتنامه‌ی شاردن ـ ج ٤ ، صفحات ۲۵۷ و۲۵۸ .

قزوین واصفهان قهوه‌خانه‌های متعدد دایر شده بود . طبقات مختلف مردم ـ برای گذرانیدن وقت ودیداردوستان وسرگرم ساختن خود به‌بازیهای مختلف یا مناظرات شاعرانه ، و شنیدن اشعار شاهنامه و حکایات وقصص ، و تماشای رقصهای گوناگون و بازی وتفریحات دیگر به‌آنجا میرفتند ... شاهنامه‌خوانی کارآسانی نبود وشاهنامه خوانان غالباً شاعر و ادیب بودند . شاه عباس خود به شاهنامه‌ی فردوسی علاقه‌ی بسیارداشت ودرمجلس او شاعران سخن‌شناس و خوش آهنگ شاهنامه میخواندند . از شاهنامه خوانان او یکی « عبدالرزاق قزوینی» خوش‌نویس بود که سالی سیصد تومان حقوق می گرفت ... قصه گوئی ونقالی ومدح حضرت علی و گفتارهای دینی‌هم درقهوه‌خانه مرسوم بوده‌است. شعرا و مداحان ونقالان درمیان مجلس بالای منبریاچهارپایه‌ای می ایستادند وشعرمی‌خواندند ، یا نقل می گفتند ، و عصائی‌راکه دردست داشتند ، به‌وضع خاصی حرکت میدادند ».[1]

عده‌ای‌ازاین نقالان وشاهنامه‌خوانان دوره‌ی‌صفوی‌را برخی‌نویسندگان مانند میرزا محمد طاهر نصرآبادی واسکندر بیك ترکمان درکتابهاشان نام برده‌اند وتاحدی معرفی کرده‌اند :

« ملامومن ـ مشهور به یکه سوار ، گویا اصلش ازکاشان است،غرابتی دراوضاع واطوار داشت ، چنانچه قبای‌باسمه‌ای‌میپوشیدوحاشیه به‌رنگ‌مختلف قرارمیداد وطوماری بسرزده به‌قهوه‌خانه‌میآمد وشاهنامه میخواند. کمال‌صلاح وقید داشت . آنچه از شاهنامه خوانی بهم میرساند ، بعد ازوضع اخراجات باقی را به درویشان میداد ...

ملابیخودی جنابدی [گنابادی]ـ شاهنامه‌خوان بالادستی بود. چنانچه درمجلس شاه‌عباس ماضی خواند ، شاه را خوش‌آمد ؛ چهل تومان مواجب او تعیین شد . به خدمت شاه عباس عرض نمود که من در دیدن ، دیدار خود را محافظت نمی‌توانم‌کرد ، آخر مراکشته می‌باید شد . پادشاه را خوش آمده اورا معاف داشت ...

---

۱ ـ مقاله‌ی تاریخ قهوه وقهوه‌خانه درایران از نصرالله فلسفی درمجله‌ی سخن (دوره‌ی پنجم) ملحض صفحات ۲٦۱ و۲٦٥ و۲٦٦ .

حسینا ـ صبوحی تخلص ، از ولایت خوانسار است . دراوایل حال در لباس درویشان ترك بند بی برگی بسته به سیاحت مشغول شد، به ولایت تبریز گذارش افتاد... درفن موسیقی کمال ربط داشت.درساز چهار تار استاد بود. قصه‌ی حمزه وشاهنامه را هم خوب میخواند ... در سنه‌ی ۱۰۷۸ فوت شد .

مقیمای زرکش ـ آنهم رشتی است. درفن عروض آگاهست. شعر قدما را خوب میفهمد ، در ابتدا به کسب پدر خودکه شاهنامه خوانی است مشغول بوده ،آخرالامر بنا برهمت ازآن‌کار دست کشیده بزرکشی مشغول است .

میرزا محمد ـ فارس تخلص. گویا اصل ایشان‌ازبوانات‌است، سه‌برادر بودند از مخصوصان میرزا ملك مشرقی ... بعد از فوت میرزا ملك ، میرزا محمد در قهوه‌خانه قصه‌ی حمزه میخواند .

میرظهیر ـ حسب‌التقریر او از سادات سماکی استرآباد است . مدتی درمدرسه تحصیل میکرد ، شیره‌ی کیف بسیار میخورد ودرکمال عسرت بود، درکوکنارخانه‌ها قصه‌خوانی میکرد ...»[1]

اسکندربیك ترکمان منشی شاه‌عباس درکتابش عالم‌آرای‌عباسی (تألیف حدود ۱۰۲۵ هـ . ق) از چند نفر به این ترتیب یاد می‌کند : « از طبقه‌ی قصه خوانان وشاهنامه خوانان وامثال ذلك جمعی بودند ، اما بدین دوسه‌نفر مشهور ختم رفت .

مولانا حیدرقصه‌خوان[2]ـ بی‌بدل زمان، درآن عصر نظیر وعدیل‌نداشت.

مولانا محمد خورشید اصفهانی- نیز قصه خوان خوب بود ، اما ارباب تمیز مولاناحیدر را رجحان میدادند .

---

۱ ـ تذکره‌ی نصرآبادی (تألیف حدود ۱۸۰۳ هـ . ق) به‌کوشش وحید دستگردی (چاپ ارمغان ـ ۱۳۱۷) صفحات ، ۱٤٥ و ۳۰۷ و ۳٥۷ و ۳۷۹ و ٤۰۱ و٤١٤ .

۲ ـ «مولانا حیدر قصه خوان همدانی به تألیف این حکایت چنین روایت می‌کند که در شهر چین پادشاهی بود به زیور عدل و سخا آراسته ... » (حکایت شاهزاده ملك محمد وعاشق شدن به صنم‌گلعذاردخترشاه پریان ـ درمجله‌ی سخن سال‌سوم- ص ٦۸۰) می‌بینیم که‌این حکایت شاهزاده ملك محمد یکی‌ازداستانهائی است‌که مولانا حیدر نقل میکرد واز روی‌گفته‌های او جمع‌آمده .

مولانا فتحی ــ برادرش ، شاهنامه خوان بیمثل بود ، شعله‌ی آوازش بی‌تکلف واغراق یك‌فرسخ زبانه می‌کشید، درنهایت پیچیدگی ونمك تحریر. مجملا این شیوه را به سرحدکمال رسانیده بود ...[1]».

اسکندر بیك مؤلف کمی پیشتر از این به‌کاری نامشخص با عنوان «گویندگی» اشاره کرده است. براساس قرائن حدس میزنیم که مقصودش‌همان قصه‌گویی است : «حافظ جلاحل گویندگی وخوانندگی را جمع‌کرده ، در هردوشیوه مرتبه‌ی کمال‌داشت والحق آنوقت برسایر این‌طبقه رجحان داشت. درزمان اسمعیل میرزا چالچی باشی شد و... درزمان فرخنده‌ی حضرت‌اعلی قرب ومنزلت تمام یافت، در دارالسلطنه‌ی قزوین‌آهنگ‌آخرت ساز داد ... خوانندگی مخصوص اهل خراسان وگویندگی مخصوص اهل عراق است[2]» .

عهد صفویه شامل یك دوره روی‌آوری گروهی از مردم و از جمله چند تن از شاعران نقال به هند و بازگشت ایشان ازآنجاست وبه احتمال اینگونه نقالی داستانهای ایرانی در هندوستان نیز شایع شده بود . به هرجهت در فرهنگ‌آنندراج‌ذیل «سوگندنامه» به‌نام «میرهاشم‌قصه‌خوان» اشاره‌شده‌است.

در روزگار صفویان چند کتاب از جمله « اسکندر ذوالقرنین» باز هم مستقیماً ازبیان‌راویان‌جمع‌وثبت‌شد. «قصه‌های‌این‌کتاب مبتنی براسکندرنامه‌ی نثرقرن‌پنجم است ولی تفصیلاتی راکه درآن کتاب نیست براین افزوده‌اند»[3] ودرآن بارها باجمله‌هائی‌نظیر«گلدسته‌بندان ریاض سخندانی‌وگل‌چینان بوستان نکته دانی بدینگونه‌آورده‌اند» به راویان و نقالان واحتمالا به‌کتابهای پیشین اشاره‌کرده‌اند . و بازکتابهای دیگر مذهبی پهلوانی و حماسه‌های دینی مثل «رموزحمزه» و«حسین‌کرد شبستری» به وجودآمدکه هم پیش ازآن به‌صورت نقل بود و هم بعد از آن نقل میشد . همچنین در این دوره به تدریج انواع نقالی‌های رسمی مذهبی مانند : حمله خوانی ، روضه خوانی ، پرده داری ،

---

۱ ــ عالم آرای عباسی ــ بکوشش ایرج افشار (چاپ تأیید اصفهان و امیرکبیر ۱۳۳٤) ج ۱ ص ۱۹۱ .

۲ ــ همان‌کتاب . همان جلد ص ۱۹۰ .

۳ ــ نگاه‌کنید به سبك شناسی ج ۲ ص ۱۳۱ .

سورت‌خوانی‌ونیز یك نوع مبارزه‌ومناظره‌ای که‌شکل تحول یافته‌ی مقابله‌های مناقب‌خوانان وفضایل خوانان بود با نام سخنوری پیدا شد .

«حمله خوانی» عبارت بود از نقل قسمتهائی یا وقایع مختلفی از کتاب «حمله‌ی حیدری» تصنیف میرزا محمدرفیع باذل (مرگ ۱۱۲٤ ه ق) شاعر ایرانی مهاجر به هند . این کتاب که براثر مرگ ناظم آن ناتمام ماند در ۱۱۳۵ توسط میرزا ابوطالب میرفندرسکی به پایان رسید . موضوع حمله‌ی حیدری عبارت بود از زندگی پیامبر و حضرت علی و جنگهای ایشان ، تا ضربت خوردن و پایان زندگی حضرت علی .

«روضه خوانی» یك شکل دیگر از نقالی مذهبی است ، و آن عبارتست از داستانها وحوادث بیشتر مربوط به وقعه‌ی طف و ماجرای کربلا که توسط روضه‌خوان روی منبر ودربرابر جمع بیان میشود . روضه خوانی که شایداز عهد صفویه یا پیش ازآن به صورت تازه‌ی خود درآمد گمان میرود که‌دراصل دنباله‌ی مناقب خوانی بوده باشد . این رسم ممکن است در هرموقع سال به مناسبتی برپاشود ولی به ویژه درده روز اول محرم نقش معتبرتری می‌یابد. «گفته شده است که نام روضه‌خوانی ازیکی ازنخستین و بهترین کتابهای‌دراین باب یعنی «روضةالشهدا» اثرحسین واعظ‌کاشفی [قرن نهم ودهم هجری] گرفته شده است وخواندن این کتاب روضه‌خوانی گفته میشده ، ولی این عنوان‌بعدها برخواندن نظایرآن مثل « طوفان‌البکاء » و « اسرارالشهاده » هم نهاده شد . سرگرمیهائی نظیر روضه‌خوانی معمولا درماه محرم توسط ثروتمندان، نجبا، سیاستمداران وبازرگانان برپا میشود ، وایشان چند واقعه خوان حرفه‌ای و مناسب‌را که روضه‌خوان نامیده میشوند گرد می‌آورند وکم‌وبیش‌مهمانی‌مجللی به دنبال این مراسم میدهند ...»[1]

معمولاروضه‌خوانان‌را به «واعظین» و«ذاکرین» تقسیم می‌کنند وگویند کاراصلی واعظین ارشاد مردم وکاراصلی ذاکرین بیان وقایع وحوادث‌مذهبی

---

۱ - *A History of Persian Literature in Modern Times* از *Browne* (کمبریج — ۱۹۲٤) ص ۱۸۱ وبعد .

و«ذکر مصیبت» بوده است . بنابراین نقالان مورد بحث ما ذاکرین‌هستند نه واعظین . داشتن‌آواز خوش واطلاع ازموسیقی پایه‌ی‌کار ذاکرین قرار داشت و تسلط ایشان برموضوعهای مورد نظرشان ، شناختن روحیات تماشاگران و بافتن‌کلمات بهم، برای نقالی مذهبی ایشان شنوندگان وبینندگان بیشتری جمع میکرد. ازلحاظ ترسیم وتجسم واقعه روضه‌خوانان چیره‌دست بوده‌اند ، ولی چون این نقالی صرفاً جنبه‌ی مجلسی ومذهبی داشته است درآن به جای بازی وحرکت تکیه‌ی اصلی بر بیان وکلام بوده است .

باید اشاره کرد که درجاهای مختلف‌ایران ونیزعراق‌عرب‌روضه‌خوانی زنانه هم وجود داشته است که زمان پیدایش‌آن به درستی روشن نیست ، ولی معلوم است‌که از اواسط عصرقاجاریه رسمیت داشته است . نامهای تعدادی‌از روضه خوانان تا به امروز مانده است . وچندکتاب ودفتری هست‌که میتوان این نامها را درآنها جستجوکرد .[۱]

واما درمورد«پرده‌داری» یا«شمایل‌گردانی» باید ابتدا ازخود«پرده» یا « شمایل » شروع کرد، پرده پارچه‌ایست که برآن یك یا چند مجلس از زندگی و حوادث و مصائب خاندان پیغمبر را بارنگهای تیره نقش‌کرده‌اند . ممکن است نقش روی پرده متعلق به حادثه‌ی کربلا یا ضمائم آن (حادثه‌ی مختار ، یا صحنه‌های شکنجه وکشتار دربارگاه یزید) یا مربوط بهمعجزات وکرامات‌ائمه (مثل داستان حضرت‌علی‌وجوانمرد قصاب) باشد. درتصویرهای پرده‌ها معمولا به واسطه‌ی مانع های مذهبی صورت معصومین نشان داده نشده است وتنها هاله‌ای از نورآنهارا مشخص می‌کند ، وعمق وفواصل درآنهاتابع سنت رایج درنقاشیهای ایرانی است . برخی پرده‌ها فقط دارای‌جنبه‌ی‌تزیینی بود وآنها را به درودیوارها می‌آویخته‌اند. اما پرده‌ی نقل‌راکه‌چون‌طوماری است با رشته‌ای از نقش هایی که هریك دنباله‌ی نقش قبلی است معمولا یك

---

۱ ـ رجوع‌شود به‌تذکره نصرآبادی(مثلاصفحات۳۷۱ و۳۸۹)یاجغرافیای اصفهان‌ازحسین‌بن‌محمد ابراهیم تحویلدار (انتشارات مؤسسه‌ی مطالعات‌وتحقیقات اجتماعی ـ ۱۳٤۲) ص ۸۰ و نیز سرگذشت موسیقی ایران از روح‌الله خالقی (جلد اول ـ ۱۳۳۳) ص ۳۵۵ به بعد .

«پرده‌دار» درگوشه‌ای یا میدانی میآویخت ، لوله‌ی طومار را دربرابر چشم



تصویری از زوال پرده‌داری در روزگارحال
[بخشی از یك عکس کار هوشنگ علم]

تماشاگرانی‌که جمع شده بودند کم‌کم باز میکرد و حوادث نقش شده را با صدای‌گیرنده وآهنگ‌دار وآب وتاب وحواشی ولحن سوگ‌آور نقل می‌کرد ودربرابرپولی می‌ستاند. پرده‌داری ازجنبه‌ی نمایشی دارای حالت داستانی‌تر وسرگرم‌کننده وعامیانه‌تری نسبت به‌روضه‌خوانی است. این‌نقل مذهبی‌همراه با تصاویر در واقع یکی از نمایشی ترین شکل‌های نقالی است و شاید بتوان درمیان اشکال عامیانه‌ی نمایشی مذهب‌آنرا بلافاصله پیش ازتعزیه قرارداد .

رشته‌ای از پرده داری بنام « صورت خوانی » امروزه چندان شناخته نیست ، ولی یك مدرك کوتاه و نسبتاً دقیق صورت خوانی ویکی از صورت ـ خوانان‌را چنین معرفی‌می‌کند : « ـ آنکه در بازارها نشسته صورتهای ملائکه وبنی‌آدم ومعامله‌ی ایشان در روز قیامت باهم ازعذاب وثواب چون صورتهای پهلوانان ودیوان وجزآن به مردم بازگوید وبنماید وازهریك چیزی بستاند. قمی اوحدی در تذکره‌ی خود در احوال علی صورت خوان نوشته که علی

صورت‌خوان ــ صورتی تخلص ــ مردی زبان آور بود، درمیدان صفاهان که موطن اوست معرکه‌گیری کردی وصورت خوانی نمودی وفنون این امور را به غایت خوب دانستی واو را بسیار دیده وداستانها از او شنیده‌ام » [1]

اما «سخنوری»[2] را میتوان شکل دیگری ازرقابت بین مناقب‌خوانان و فضایل خوانان دانست ؛ زیرا پس از رسمیت شیعه که طبعاً فضایل خوانی از میان رفت ، آن بازی تنها می‌توانست به این صورت تحول یابد . به هرحال بنا برسنت می‌گویند که دو برادر درویش بنام‌های خلیل وجلیل پایه‌ی سخنوری را درعهد صفویه نهادند. هدف ایشان بزرگداشت خاندان علی بود ودر برابر مخالفت‌ها، پایه‌ی این کار با خون هفده کس از هفده صنف آبیاری شد . پس از تحولهائی سخنوری به‌شکلی که‌می‌شناسیم درآمد، وآن‌چنانست که‌درقهوه‌خانه‌ها ویا تکیه‌ها ، دوتن درویش (وگاهی به تقلیدآنها مردم دیگر) هریك اشعاری درمدح وثنای اولیای مذهبی شیعه و ردمذهب سنت می‌خواندند ، وبین ایشان رقابتی در مدح کردن و تفوق جوئی بریکدیگر بود . بدین ترتیب مبارزه و مشاعره‌ای به تفصیل درکار بود وتماشاگرانی بسیار وشوقی فراوان .

نشانه‌های اصناف هفده‌گانه که‌هریك به صورت نمونه‌ی کوچك ساخته‌شده بود ودرکنار پوستی بدیوارآویخته‌بود، همچنین «سردم» وغیره آرایش‌زمینه‌ی این صحنه بوده است . تماشائیان گرداگرد نشسته بودند ودرمیان هریك از آن‌دورقیب سعی‌داشت که با بحرطویل‌ها ورجزهای‌منظومی که به‌آوازمیخواند، حریف‌را ازمیدان‌بدرکند وبنا بررسم اورا برهنه کند . چنین‌مراسمی‌درشبهای ماه رمضان درقهوه‌خانه‌ها ، ودرأیام بعد ازعاشورا وروضه خوانیهای ماه صفر دربرخی تکیه‌ها از شب تاصبح برگزار میشد . درشهرهائی که همچشمی‌های محلی وجود داشت درحقیقت رقابت بین دوسخنورتبدیل به رقابت بین‌دومحله

۱ـ فرهنگ آنندراج . ذیل : صورت خوان .

۲ ــ تفصیل بیشتررا درمقاله‌ی: سخنوری از محمد جعفرمحجوب (مجله‌ی سخن دوره‌ی نهم ـ ۱۳۳۷) و نیزکتاب : تاریخ ورزش باستانی از پرتو بیضائی (چاپ اول ـ ۱۳۳۷) صفحات ۲٤ تا ۲٦ به بینید .

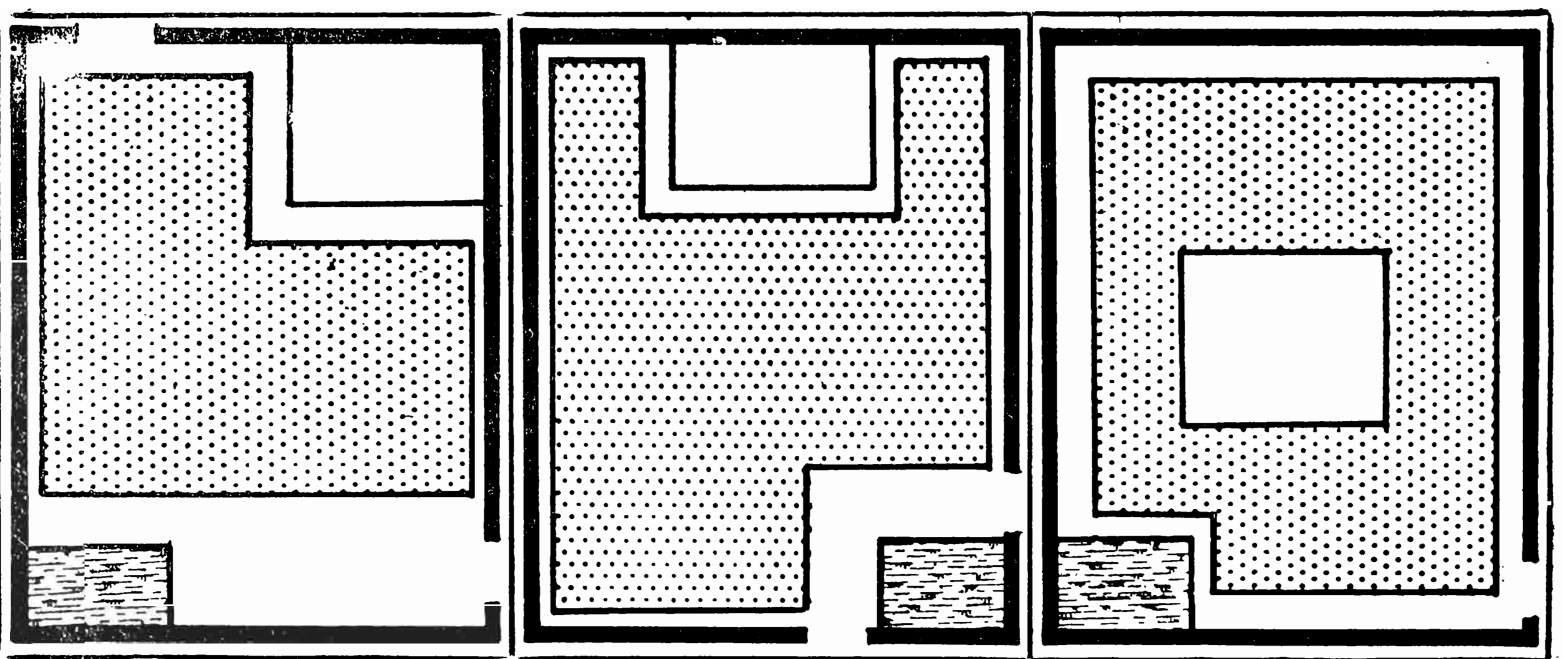
می‌شد و مشاجره هائی پیش می‌آورد که منجر به دعوت شورای شهر و محل برای قضاوت می گردید .

درویش‌های نقال منسوب به سلسله‌ی عجم (که سخنوری‌خاص مربوط به ایشان بود) دارای هفت طبقه بودند، که از آن میان « نقیب » رئیس نقالان و سخنوران‌ودارای‌سمت «نقال‌باشی دربار» بود ودادن‌اجازه به‌نقالان‌وسخنوران واعطای مقامات سلوك نیز با او . نقیب نقابت را به ارث می‌برد .

درکنار روایت‌ها ونقلهای مذهبی، بازهم قصه‌خوانی و شاهنامه خوانی ادامه‌داشت. «سرجان مالکم ـ *Malcolm* »حدودکه‌یکصد وهشتاد سال‌پیش در طهران‌بوده درکتابش «تاریخ ایران» (نخستین چاپ ۱۸۱۵) بهترین‌تشریح را ازنقل و بازیگری نقال می‌کند : «از اسباب و اوضاع سلطنت ایران یکی قصه‌خوانست‌که‌آنرا نقال شاه‌گویند وصاحب این‌منصب‌شخصی باخبرازتواریخ و مستحضر از اخبار و اشعار و نوادر و نکات و دقیقه یاب و نکته سنج باید . ایرانیان اسباب تماشا بسیار دارند ، لکن به نوعی‌که تقلید درفرنگستان‌رسم است ندارند ، مگر قصه خوانان ایشان که به‌شخص واحد ـ در حین تقریر حکایات ـ مجلسی بالتمام هستند . از تبدیل حرکات وتغییرآواز ـ به مقتضای حالت اشخاص مختلفه ـ درحالت عدیده مثل ؛ غضب وحلم وعشق وسرور وغم سلطنت وگدائی امارت وچاکری، عاشقی ومعشوقی ، فرمان‌بری‌وفرمانروائی دریك‌شخص‌واحد دیده می‌شود... «درویش صفرشیرازی»ازبهترین‌قصه‌خوانانی است‌که محرر اوراق درایران دیده است . حرفت قصه خوانی درایران‌باعث شهرت ومایه‌ی منفعت‌است. وکسی‌که درخدمت سلطان به‌این‌منصب‌ممتازاست، همیشه درحضور است، وهمچنین دراسفار مستلزم رکابست. درهزاروهشتصدوده عیسوی [۱۱۸۸ شمسی]که محرر اوراق دوباره به ایر ن رفت ، درعرض‌راه از اتفاقات حسنه با«ملاآدینه» قصه‌خوان فتحعلی‌شاه اتفاق ملاقات افتاده‌آشنا شدیم ، از بهترین رفقای سفربود . زحمت طول منزل به حکایات وصحبتهای شیرین او فراموش میشد[۱]...»

---

۱ ـ تاریخ ایران تألیف سرجان مالکم صاحب بهادر . ترجمه‌ی میرزا حیرت (ناشرکتابفروشی سعدی ـ چاپ عکسی از روی نسخه‌ی ۱۸۷٦ م بمبئی) ج ۲ ص ۱۹۷ و ۱۹۸ .



سه شکل قرارگرفتن تختگاه یاسکو در قهوه خانه برای نقالی . این نقشه‌که نشان دهنده‌ی تختگاه و جای تماشائیان و پیشخوان قهوه‌خانه است میتواند معرف سه‌گونه صحنه‌ی قهوه‌خانه‌ای باشد : صحنه‌ی گرد، صحنه‌ی سه‌طرفه وصحنه‌ی دوطرفه . همین‌صحنه‌ها به‌اضافه‌ی صحنه‌ی یکطرفه درقهوه‌خانه‌های عهد قاجاریه به بعد برای «بقال‌بازی» و «تقلید» به‌کار رفت .

چندین سیاح دیگر نیز در یادداشت‌های خود از نقالان و شاهنامه‌خوانان به عنوان بازیگرانی چیره دست یاد کرده‌اند و ما از شرح گفته‌های مکرر آنها می‌گذریم وهمچنین از شرح راویانی که شاعران درباری در عصر برخی پادشاهان قاجاری (به تقلید از دربار غزنوی) داشتند، ومی‌پردازیم به «گورانی بژها» و«عاشق‌ها» و«عاشق‌چی‌ها» که دسته‌ی اول بیشتر در کردستان ودسته‌ی دوم در آذربایجان وطالش واطراف ساوه وگاه دشت گرگان ودسته‌ی سوم در دههای خراسان به‌کار قصه گوئی وخنیاگری مشغول بودند.

دربرابر قصه خوانان مذهبی یا حماسی وملی این دورگردان که مبدء پیدایششان پیدا نیست ولی بسیار قدیمی است، قصه‌های قهرمانان محلی وعامیانه را ـ میخواندند، باحفظ روح بیابانی ولطافت صحرائی این قصه‌ها واغلب ترك زبان بودند. هردسته دو یا سه نفرند که چگور و بالابان وگاهی سرنامی‌نوازند وقصه‌را هم می‌گویند وهم می‌خوانند؛ زیرا همیشه بخش بزرگی از داستان باشعر وموسیقی وآواز بیان میشود. نوع نقل داستان به این گونه است که گفت‌وگوها و سؤال و جواب‌ها را هردو نوازنده به آواز رد و بدل می‌کنند ـ هریکی به جای یك قهرمان داستان ـ اما توصیف جایها ومنظره‌ها وآدم‌هارا معمولا آن که چگور می‌زند بدون آواز می‌گوید. این قصه گویان دوره گرد وگمنام هرچند یکبار که در دهی ماندگار میشدند به مجلس‌های شادمانی میرفتند.

دراردمین ازدههای ساوه رسمی است که گاه بزرگان محل دوعاشق را به‌مجلس‌های جشن‌وسرور خود دعوت‌می‌کنند وازنقالی دونفری آنها مسابقه‌ای ترتیب می‌دهند باعنوان «بسلشماق» وبه این شرح: هریك ازدوعاشق به‌جای یکی ازآدمهای بازی قرار می‌گیرد وباساز وآواز قسمت مربوط به‌اورا اجرا می‌کند، مثلا یکی به جای «اصلی» ودیگری به جای «کرم» وهرکدام باید جواب‌هائی راکه درکتاب تدوین شده‌ی این داستان دربرابر سؤالهای دیگری آمده از بر بخواند واین‌بازی پیش میرود تاآنکه یکیشان از ادامه‌ی آن‌عاجز بماند و ببازد.

داستان‌ها ونقل‌های عامیانه‌ی بزرگی از راه این خنیاگران حرفه‌ای

به‌دست‌آمده‌است : چون : کور اوغلی ، اصلی و کرم ، عاشق غریب که در ــ آذربایجان ایران وشوروی ، ارمنستان و قسمتهای شرقی ترکیه نقل می‌شود وچاپ هم شده‌است . ونیزداستانهای ظاهراً تدوین نشده‌ای چون خسته قاسم وشاه اسماعیل‌که خواندن‌آنها بیشتردراردمین ساوه جریان دارد ــ بگذریم.

در عصر قاجاریه نقالان بیشتر در شهرهائی که پاتوق‌های همه‌گیر چون قهوه خانه‌هاداشته‌اند ، خصوصاً درطهران‌واصفهان متمرکزشدند. درشهرهائی که‌قهوه‌خانه‌های‌بزرگ‌یامراکزدیگری‌برای‌گردآمدن‌مردم‌عامی‌وجودنداشت نقالی رشد نکرد . یك صورت بیست وپنج‌تائی از نامهای قهوه‌خانه‌های معتبر طهران عهد قاجاریه به‌این طرف دردست است‌که جای نقل‌گفتن نقالان وبعد نمایش‌های «خیمه شب بازی» و «تقلید» های « تقلیدچی‌ها » بوده است . ولی نقالی از دهه‌ی دوم و سوم قرن اخیر به واسطه‌ی نفوذ تمدن غرب و ظهور سرگرمیهای تازه و از رواج افتادن قهوه خانه‌ها به‌تدریج شکوه خود را از دست داد .



نقال یکی‌ازچهره‌های مهم واصیل بازیگری در نمایش ایران است و برخی‌واقعه‌خوانان به‌راستی ازچیره‌دست‌ترین بازیگرانند. واقعه‌خوانی‌کاری سخت و تخصصی است و برپایه‌ی اصول و سنن ، یا به‌بیانی دیگر هنری است محتاج پختگی و دانستن فنون و شگردها . هرنقال متخصص درکاری است : حمزه خوانی ، حمله خوانی ، شاهنامه خـوانی و ... کارشان آنچنانکـه دیده‌ایم ومیدانیم برخوردار ازیك نوع‌آگاهی دقیق وآموختگی پیش‌خود از روانشناسی مردم است و تسلط عجیب ایشان برجمع و برخود از همین ناشی می‌شود . مختصر باید گفت‌که اینان به‌درستی می‌دانندکه‌کجای قصه‌شان برای مردم هیجان‌انگیزاست وچگونه بگویند تا بیشتر برانگیزد ؛ بابه‌وجودآوردن وقفه‌هایی‌دربیان ، آهنگ دادن به‌کلام ، بالا وپائین‌بردن به‌موقع دست‌وسر، کش‌دادن مطلب ،گاه نجواکردن وبی‌فاصله فریادکشیدن،گاه لرزاندن‌صدا ونیز عوض‌کردن صدا ، خصوصاً کوفتن‌کف دستها بهم و پا برزمین زدن ، و

همچنین با معلق نگه‌داشتن واقعه درجائی حساس ، تماشاگر را درهیجانی مطبوع نگه می‌دارند . به‌اضافه‌ی اینها نقال با آنچه از بازیگری و حرکات بیانی چهره میداند وخوب میداند ، ونیز با قرار دادن خود درموقعیتهای حاد قهرمانان ــ که آنهارا خوب حس می‌کند و خوب منتقل می‌کند ــ در واقع برای تجسم داستان خود نهایت توانائی‌را به‌کارمی‌برد. همین پشتوانه‌ی مکتب نقالی بود که درقرنهای اخیر روش بازیگری یك نمایش نوظهور یعنی «تعزیه» را یاری کرد تا ازلحاظ شکل به‌آن درجه ازکمال برسد . گفته‌ایم و باز میگوئیم که این بازیگر ــ نقال ــ به‌تنهائی چندین بازیگر است و بارها دیده‌ایم که چندین نقش‌را به‌طرز قانع کننده‌ای ایفا میکند ، ومیدانیم که عوامل تقویتی نمایشی ازقبیل تزیینات صحنه یا موسیقی هم به کمکش نمی‌رود . زمینه‌ی صحنه‌ای که تماشاگر می‌بیند همان قهوه‌خانه است ؛ شمایل‌هایی که به‌دیوار آویخته ، باریکه‌ای از کاشی‌ها به عرض نیم‌ذرع تقریباً وباصورت شاهان داستانی‌و باستانی (برای قصه گویان فضای باز که این‌هم نیست مگردرمورد پرده‌دار وپرده‌اش) وموسیقیی که میشنود آوازی‌است که خود نقال یکی‌دو بار به‌کوتاهی بین‌سخنانش میخواند .

هنگام شروع نقل در هرجا، نخست یك «پیشخوان» که شخصی است از دوستداران نقل‌واغلب فرزند نقال (وگاهی نقال معتبر نسل بعد) غزلی‌یاقطعه‌ای‌یا شعری دیگررا ازشاعران بزرگ پیشین به‌آوازمی‌خواند. سپس نقال بالای تختی که درقهوه‌خانه زده‌اندو نوعی‌سکو است، می‌رود، یا اگرفضای‌آزاد بود ونقال جای بلندتری به دست نیاورد به‌میان‌حلقه‌ی مردم ــ طبیعی‌ترین‌شکل‌صحنه ــ میرود، دعائی‌میخواندوصلواتی‌میفرستد وشروع میکند ومعمولا برای‌القاء بهتر داستان عصا یاچوبدستیی (که‌ادبا مطراقش‌میخوانند) به‌دست میگیرد.

کسانی که درقهوه‌خانه پای‌نقل نشسته‌اندآزادند ، چپق‌یاقلیان میکشند، تخمه می‌شکنند، گاه می‌آیند و گاه می‌روند ، ولی درهمه حال‌دلشان پیش نقل است ، گرچه بارها آنرا شنیده‌اند واز برشده‌اند و برای اهل‌خانه‌یارفقاشان گفته‌اند . وهردسته طرفدار قهرمانی هستند ، خصوصاً طرفدار سهراب ، در مجلس‌هائی که نقال به‌داستان«رستم‌وسهراب»می‌رسد، و به‌مرگ سهراب‌می‌رسد،

وبه آنجا که باید می‌رسد، بسیاری گریه‌می کنند و برخی‌ازمحوطه‌خارج‌میشوند تاخبرمرگ سهراب‌را نشنوند . بارهاشده‌است که پول‌یادر دهها گاوو گوسفند بسیار به‌نقال‌داده‌اند تااز کشتن‌سهراب منصرف‌شود. بین ایل‌های کوچ کننده‌ی دشتها که برای‌گرم نگاه داشتن روحیه‌ی افرادشان شاهنامه‌خوان دوره‌گرد شاهنامه‌می‌خوانند، تنهاپای‌داستانهای این‌کتابست که اشک‌ریختن دلیل‌نامردی نیست ، وهر کس‌می‌تواند درآن بیشتر و بهتر گریه‌کند . تا بیست یا سی سال پیش‌گاه برخی نقالان زره وخود می‌پوشیدند و به پیشخوان نیز زره وخود - میپوشانیدند و ماجرای مرگ سهراب راحین‌نقل بازی واجرا می‌کردند. در برخی‌مجلسهای سهراب‌کشی ، شیرزادکشی یااسفندیارکشی بزرگان و رجال محله‌را به‌قهوه‌خانه دعوت می‌کردند ، بیشتراین‌جلسه‌ها را به عصرجمعه می‌انداختند . درپایان این‌گونه مجلس‌ها ازنقال می‌خواستند که برای سهراب وشیرزاد ودیگران آمرزش طلب‌کند وروضه بخواند ، اومیخواند ودعا میکرد - واین داروی‌آن اندوه .

ازنقالهای‌قرن‌اخیرطهران‌واصفهان چندنامی‌دردست‌است ؛ معیرالممالك که نقال دربار و خانه‌های بزرگان بود و فخرالدوله خواهر ناصرالدین شاه داستان‌های «امیرارسلان» و«زرین‌ملك» را ازروی‌گفته‌های اوثبت‌کرد[1] حاج حسین بابای مشگین‌که‌گویند «برزونامه» را ازنظم‌به‌نثردرآورد ، میرزارحیم، غلامحسین‌غول‌بچه ، حاج‌مرشد عباس ، میرزا حسین باروت‌کوب ، سید جلال نقال، مرشد رجبعلی، کریم‌لوطی‌عظیم، میرزا غلامعلی ، مرشد برزو، وچندتنی که امروزه نقل‌میگویند چون مرشدکریم گلشنیان ومرشداکبرقشقائی.

درعصرما ، در روزگاری‌که این نوشته نوشته می‌شود ، نقالی هم دارد فراموش می‌شود . واگر نقالی فراموش می‌شود این ازخواص شهرهائیست که می‌خواهند تمدن اروپائی به خود بگیرند ، و تمدن اروپائی را از ظاهر آن بگیرند ومیگیرند . در دهها این تغییر کمتر پیش‌آمده ، در شهرها بیشترودر طهران بسیار . درهرقهوه‌خانه جعبه‌ی کوچکی هست‌که هم فیلم پخش می‌کند هم‌آواز، هم‌اخباروهم‌تفسیراخبار. ونقالان‌کم‌کم میروند خانه‌هاشان و میمیرند.

---

۱ - سلسله مقالات : رجال عهد ناصری (بخش ؛ فخرالدوله) از دوستعلی معیرالممالك درمجله‌ی یغما (سال هشتم - ص ٥٥٦) .

نمایشهای عروسکی



نمایشهای عروسکی‌راما امروزه با به‌کاربردن دوعنوان یکی«سایه بازی» ویکی «خیمه‌شب بازی» ازهم‌جدا می‌کنیم ، اما در قدیم این دونمایش به دلیل شباهت‌های ظاهری مجموعه‌ی واحدی بشمارمیرفته‌است ، و هنوز دانش نظری نمایش‌آن دقت‌را نیافته بودکه به‌هریك نامی‌جداگانه بدهد .

درسایه‌بازی داستان باحرکات چند عروسك که در برابر یك منبع‌نور سایه‌هاشان برپرده می‌افتاد نشان‌داده میشد . اما در خیمه شب‌بازی تماشاگر مستقیماً عروسك‌های متحرك بابعد ورنگ‌را برصحنه میدید نه‌سایه‌هاشان را. به ظاهرعوامل و وسایل هردو بازی یکی است ، ولی عملا در نوع عروسکها تفاوتی‌است که تفاوتهای‌فرعی‌تری‌را به‌دنبال می‌آورد:عروسك درسایه‌بازی‌از چرم کدر، وگاه به‌عکس‌ازپوستی‌شفاف‌وظریف(که‌نورازآن‌بگذرد)ساخته‌میشد، به‌این ترتیب ساختن مفاصل حرکتی‌عروسك سایه بازی کاری ظریف و مشکل وحرکت دادنش بانخ ناممکن بوده است ؛ زیرا سبك وزنی‌عروسك سبب‌میشد که حرکت دادن یکی‌ازاعضاء تمامی‌بدن‌را به‌حرکت‌آورد ، پس‌درسایه‌بازی عروسکها بانی های نازك حرکت داده میشدند . اما عروسك خیمه شب بازی باپارچه وچوب وغیره ساخته میشد و به‌نسبت بلندیش دارای ابعاد طبیعی‌بود و

نیز دارای رنگ و لباس و چهره‌سازی نسبتاً طبیعی، وساختن مفاصل حرکتی و جنباندن دست و سروپا درآن اشکال عروسك سایه‌بازی را نداشت ، و چون وزن کافی عروسك مانع از تکان‌های زائد میشد میتوانستند آنرا با نخ یا رشته‌هائی دیگر حرکت دهند ومیدادند .



ازقدیم برای نمایشهای عروسکی‌درزبان فارسی چنداصطلاح کم و بیش شناخته وجود داشته‌است : «خیال» یا «خیال بازی» یا «بازی‌خیال» بیشتر (و نه همیشه) خاص‌سایه‌بازی بوده‌است ، واز«شب بازی» و«پرده بازی» و«لعبت‌بازی» مقصودگاه نمایش‌سایه وگاه خیمه‌شب‌بازی . نیز«لعبت‌باز» به‌اجراکننده‌ی هر دوی اینها می‌گفته‌اند و «خیال باز» به مجری سایه‌بازی وگاه«صورت‌باز» را به‌عامل‌خیمه شب‌بازی و«لعبت»را بیشتر و«پیکر» و«صورت» و «صور» را کمتر به‌عروسکهای این‌دوبازی. واژه‌هائی که شمردیم‌امروزه مورد استعمال‌نمایشی ندارند ، ولی از این میان «شب‌بازی» همانست که امروزه جزئی از ترکیب «خیمه‌شب‌بازی» شده ومستقلا برای نمایش‌آشکارعروسکها (ونه سایه‌هاشان) به کارمیرود ، نیز«صورت» هنوزیکی‌ازنامهائی‌است‌که عروسك‌را باآن میشناسند.

درمورداین‌که نمایشهای عروسکی‌ازکجا به‌ایران‌آمده اغلب بحث‌هائی درگیرشده است . به نظراین نویسنده لازم نیست‌که حتماً این بازیها از جای دیگری به‌ایران آمده باشد ، وحتی‌خیلی‌طبیعی‌است اگرذوق‌تفنن‌طلبی‌یاحس کنجکاوی مردمی‌از این‌دیارهم ــ مثل‌هرجای دیگرــ دریکی از مراحل خود به‌کشف نمایش باعروسك یاسایه منجرشده باشد . دراین موردگفتنی است‌که بخش‌مهمی ازمردم این دیار روزگاری چادرنشین بوده‌اند وشب هنگام آتش می‌افروخته‌اند ولابد فکرسایه‌بازی را از سایه‌های متحرکی‌که نور از ایشان بردیواره‌های پارچه‌ای چادرمیانداخت‌گرفته بوده‌اند ؛ و ادامه‌ی همین فکر ناچار بازی به‌وسیله‌ی اشیاء یابریده‌هائی ازطرح بدن حیوان و انسان وغیره را باعث شده بوده‌است ، وسپس‌فکرساختن عروسك‌را برای نمایش‌سایه‌ی‌آن‌و سپس‌فکرساختن عروسك‌را برای نمایش‌خودآن . وبعد دور نیست‌که بر اثر

همسایگی هند با ایران، ونیز از آنرو که راه ابریشم از ایران میگذشته، عروسکهای هندی یاچینی هم به ایران رسیده باشد واحتمالا با عروسکهای ایرانی ترکیب شده باشد . دراین مورد بهتر است یادآور آن ششهزار نوازنده و بازیگر دوره گرد یا کولی هندی شویم که درزمان بهرام گور به ایران آمدند وطبعاً (یا به قول نظامی: قطعاً) بازیهای عروسکی هم یکی از کارهای سر گرم کننده ی آنان بوده است.[1]

از دوره‌ی اسلامی این نمایشها تاچهارقرن اطلاع مستقیمی نداریم، واز قرن پنجم به بعد است که درشعرهای شاعران اشاره به این نمایشها وتعدادی از واژه‌های آنها دیده میشود . ازوجود این واژه‌ها درزبان ادبی میتوان پی برد که نمایشهای عروسکی واصطلاح‌های مربوط به آن درچهارقرن اولیه‌ی اسلامی نیز ـ لااقل به‌طور پراکنده ـ بین مردم بوده است تاهمچنانکه معمولست پس از گذشت زمانی دراز رفته رفته مورد قبول سخنوران قرار گیرد ووارد در زبان ادبی شود. اسدی طوسی (قرن پنجم ه) در گرشاسبنامه هنگام وصف بی‌ثباتی طبیعت وناپایدار بودن زندگی میگوید طبیعت تردست دوپرده (ظاهراً روز وشب) آویخته است و ازاین دو ، تصاویر یا سایه‌های گوناگون به هیئت جانداران بیرون می‌آورد :

چه چابوك دست است بازی سگال
که در پرده داند نمودن خیال
دوپرده بدین گنبد لاجورد
ببندد همی گه سیه گاه زرد
به بازی همی زین دو پرده برون
خیال آرد ازجانور گونه گون [2]

بعدازاین خاقانی (قرن ششم ه) هم لعبت‌باز آورده است وهم خیال باز :

ـ مجمره گردان شمال ، مروحه زن شاخ بید
لعبت‌باز آسمان ، زوبین افکن شهاب

---

۱ ـ رجوع شود به فصل : نمایش‌های پیش از اسلام .

۲ ـ گرشاسبنامه ـ به‌کوشش حبیب یغمائی (بروخیم ـ ۱۳۱۷) ص ٦ .

ـ در پرده‌ی دل آمد دامن‌کشان خیالش
جان شد خیال بازی در پرده‌ی وصالش[1]

ولی گفته‌های نظامی دراین‌مورد صریح‌تراست . از بین اشعارفراوان او که در آنها به‌نمایشهای عروسکی وپرده‌ای‌که ازپس‌آن عروسکهارا بیرون می‌آورند اشاره شده ، ادبیات ذیل محکم‌ترین دلیل‌وجود این هنریافن درزمان شاعر (قرن ششم واوایل‌قرن هفتم) است* :

ـ هرنفسی ازسرطنازیبی
بازی شب ساخته شب بازیبی

ـ لعبت‌بازی پس‌این‌پرده هست .
گرنه براو این‌همه لعبت‌که بست

ـ وعده‌ی تاریخ به سرنامده
لعبتی ازپرده به درنامده[2]

یا :

ـ چودربازی شدندآن لعبتان‌باز
زمانه‌کرد لعبت بازی‌آغاز

ـ دراندیشه‌که لعبت بازگردون
چه بازی‌آردش زآن پرده بیرون
جهان ناگه شبیخون سازیی‌کرد
پس‌آن پرده لعبت بازیی‌کرد

ـ چولعبت باز شب پنهان‌کند راز
من اندرپرده چون لعبت شوم‌باز[3]

ـ بازی‌آموز لعبتان طراز
ازپس‌پرده گشت لعبت باز[4]

---

۱ ـ دیوان‌خاقانی‌ـ به‌کوشش‌دکترسجادی (زوار‌ـ۱۳۳۸) ص ٤٤ و۲۲۸

*دیده شود کتابهای نظامی‌گنجوی ـ به‌کوشش وحیددستگردی (ابن‌سینا ـ چاپ دوم بین ۱۳۳۳ تا ۱۳۳۵) :

۲ ـ مخزن‌الاسرار صفحات ٤٦ و۹۸ و۱۱۰ .

۳ ـ خسرو شیرین . صفحات ٦۱ و۲۱۸ و۳۷٦ .

٤ ـ هفت پیکر . صفحه‌ی ۲۳۰ .

می‌بینیم که دائماً ازعروسك بازکه پس‌پرده نشسته است وعروسگها را به‌بازی می‌آورد گفتگومی‌کند. واینهاست دوبیت دیگرازنظامی درباره‌ی «شب‌بازی»:

ــ نیست بازی زشیر بردن تاج
تاچه شب بازی‌آورد شب داج
ــ خسبم امشب زراه دمسازی
تانبینم خیال شب بازی[1]

چند شعرهم دارد درباره‌ی «پرده‌بازی» که صریح نیست وبه جای آن توصیف شاعرانه‌ای دارد دربیان طبع پست طبیعت وآمده‌است این‌طبیعت‌را تشبیه‌کرده است به‌عامل خیمه شب‌بازی‌که هربار عروسکهای‌کهنه‌اش‌را دور می‌اندازد تا عروسکهای نوئی به‌کاربرد :

به هرمدتی گردش روزگار
زطرزی دگرخواهدآموزگار
به‌بازی درآید چوبازیگری
زپرده برون‌آورد پیکری
بدان پیکر ازراه افسونگری
کند مدتی خلق‌را دلبری
چوپیری درآن پیکرآرد شکست
جوان پیکری دیگرآرد به‌دست[2]

واینست یکی‌ازمهمترین شعرهایش راجع به «بازی‌خیال» یا «خیال‌بازی» :

شب وروز ازاین پرده‌ی نیلگون
بسی‌بازی چابك‌آرد برون
گرآید زمن بازیی دلپذیر
هم ازبازی چرخ گیرنده گیر
زنیرنگ این‌پرده‌ی دیرسال

---

۱ ــ هفت پیکر . صفحات ۹۶ و۲٤٦ .
۲ ــ اقبالنامه. صفحه‌ی ۱۰ .

خیالی‌شدم چون نبازم خیال
بر آنم که این‌پرده خالی کنم
دراین‌پرده جادو خیالی کنم
خیالی برانگیزم ازپیکری
که نارد چنان هیچ بازیگری[1]

وتك‌بیت‌های دیگری که ازآوردن آنها صرفنظر کرده‌ایم . گمان میرود این‌شعرها آن صراحت را داشته باشدکه بدون نیازی به تفسیر وتشریح وجود نمایش‌های عروسکی‌را درقرنهای ششم‌وهفتم تأیید کند .

اما درمورد خیال وسایه درحوزه‌ی فرمانروایی اسلامی «صبری عزت‌ـ سیاوشگیل *Sabri Esat Siavushgil*» دررساله‌اش «قره‌گوز»[2] گزارش هائی می‌دهدکه یادآوری آنها برای مطالعه درسابقه‌ی نمایش سایه در ایران مفید است . آنچه راکه اوگفته است مختصرمی‌کنیم ، گوید : « پیش از آن‌که‌ابن دانیال موصلی‌رساله‌ی «طیف‌الخیال» خود را در زمان *Baybars* (۱۲٦۰تا ۱۲۷۷ م) یکی از مملوك های ترك مصر بنویسد برخی از متقدمین عرب [وایرانیان عربی‌نویس] به‌نمایش‌سایه باعنوانهای «ظل‌الخیال» و«خیال‌الظل» و «خیال‌الستاره» اشاره کرده بودند . از آن جمله ابن حزم ، علاء الدین العزولی ، محیی‌الدین عربی و ابن‌فارض . عزولی درکتابش «مطالع‌البدور» آورده است که صلاح‌الدین ایوبی (قرن ششم ه) با قاضی فضل [یافاضل] در يك‌جلسه‌ی نمایش‌سایه شرکت‌کرد، وقاضی‌که ازشدت تعصب می‌خواست جلسه راترك‌کند ازترس صلاح‌الدین تاپایان بازی نشست و آخرکارکه صلاح‌الدین نظراورا پرسید ازاین‌بازی تمجید بسیار کرد ... ترکهای آسیای میانه نیز مدتی بودکه این‌نمایشهارا می‌شناخته‌اند وبه‌آن اسم«کقورچك»یا«کاوورچك» یا«کبرچوك» می‌دادند. لفظ «کورچك»کم‌کم به‌لغت « کل‌کورچك» درلهجه‌ی

---

۱ ـ شرفنامه . صفحه‌ی ٦۸ .

۲ ـ *Karagöz* (۱۹۵۱ ـ استانبول . ازانتشارات مدیریت‌کل مطبوعات، رادیو وسیاحت) به فرانسه .

ترکی آسیای میانه‌تغییر کرد و به‌طورمشخص‌معرف خیمه‌شب‌بازی شد. دردوران ما نیزنویسنده‌ی روسی « ساموئیلوویچ » درکتاب کوچکی که راجع به صنعت هنرمندان ترکستان شوروی نوشته‌است می‌گوید بازی‌سایه درآن نواحی‌هنوز باعنوان «چادرخیال» رواج دارد» .

باید یادآوری کرد که این‌ترکستان روزگاری جزء ایران بوده است، وهنوزهم مردمش‌خصوصاً درآن طرفهای نزدیك خراسان به‌گویشی‌مرکب از فارسی وترکی صحبت می‌کنند ، وتعجبی نیست اگر دوری نسبی‌شان از محل تقاطع سیاست شرق وغرب سبب شده‌باشد که تا امروز هم‌کمی‌ازروحیه‌ی خود وعوامل‌پیوسته به‌آن ازجمله سایه بازی خودشان و نیزترکیب ایرانی «چادر خیال» راحفظ کرده باشند .

به هرحال ازشرح سیاوشگیل‌معلوم می‌شود که درقرن ششم‌وهفتم‌نمایش سایه در حوزه‌ی فرمانروایی اسلامی شناخته و رایج بوده است . به‌طوری‌که معلومات نظری مربوط به آن درکتاب‌های علمی وارد می‌شده . دیگر اینکه دربیشتر جاهای این‌حوزه بازیهای عروسکی‌را بالفظ «خیال» می‌شناخته‌اند ، وهمان طورکه دیده‌ایم این‌به‌معنی تصویروسایه‌است وهمان جزئی است که در «فانوس‌خیال» هم‌وجود دارد وآن فانوس تصویرها یا سایه‌های تصویرهائی را نشان می‌داده است .

مشهورترین گفته در باره‌ی خیمه شب بازی رباعی خیام (قرن ششم و هفتم هجری) است :

ما لعبتکانیم وفلك لعبت باز
ازروی حقیقتی نه از روی مجاز
بازیچه همی‌کنیم برنطع وجود
افتیم به‌صندوق عدم یك‌یك باز[1]

دردلالت این رباعی بروجود نمایش‌های عروسکی در آن عصر شکی نیست و بنابرآن معلوم است خیام نطعی‌که عروسکها را روی آن به‌بازی می‌آوردند

---

۱ ـ رباعیات عمرخیام (مسکو ـ ۱۹۵۹) ورق ۳۰ .

وهمچنین صندوق را که پس از پایان نمایش عروسکها را در آن می‌نهادند ، بیاد داشته است .

عطار (قرن ششم وهفتم ه) در جاهای مختلف با اصطلاح «پرده بازی» اشاره‌هایی می‌کند که گاه سایه‌بازی و گاه خیمه شب بازی‌را دربرمی گیرد :

ـ گر به شاهی سرفرازی میکنی
طفل راهی پرده بازی میکنی[1]
ـ توچه مردان بازی خیالی
شده بالغ چوطفلی درجوالی
ـ سخن درپرده گوی از پرده سازی
رها کن این خیال وپرده بازی[2]

از این میان بیت دوم چندان‌صریح نیست ؛ جوال شاید اینجا معادل صندوق باشد، ولی بیشتر ممکن است استوانه‌ی پارچه‌ای عروسك بازی دستی باشد که ازمیانش عروسکها را بالا وبه‌نمایش میآوردند.

اما بعد، توضیحات کتاب «اشترنامه» که دردو بخش آن از پرده‌بازان‌یاد کرده‌است اهمیت دیگری دارد. اشترنامه هنوز معلوم‌نیست که از فریدالدین عطار نیشابوری باشد، ولی ظاهراً ازهرکس دیگرهم که باشد تاریخ تصنیف آن‌از قرن هفتم یاهشتم هجری تجاوز نمی‌کند. بخش اول گفته‌های اشترنامه اینست ذیل ؛ حکایت استاد ترك وپرده بازی او :

پرده بازی بود استاد بزرگ
چابکی دانا ، ولی از اصل ترك
صورت الوان عجایب ساختی
دائماً با خویش بازی باختی
هرصورکان ساختی درروزگار
خرد کردی دیگرآوردی به‌کار
جمله صورت نقش رنگارنگ داشت

---

۱ ـ منطق‌الطیر (تأیید اصفهان ـ چاپ سوم ـ ۱۳۳٦) ص ۱۱٤ .

۲ ـ اسرارنامه به‌کوشش دکتر سید صادق گوهرین (تهران ـ ۱۳۳۸) صفحات ٤۳ و ۱۲۹ .

هریك از رنگی دگر بیرون نگاشت
هفت پرده ساختی از بهرکار
جمله رنگارنگ ، پرنقش ونگار ...
بود نطعی مرورا خوب ولطیف
آنهمه صورت درآنجا بد خفیف
هفت مزدور ازپس آن پرده بود
سالها با جمله‌شان خوکرده بود ...[1]

ودیگر تحت عنوان ؛ حکایت استاد نقاش :

بود استادی عجایب ، ماه وسال
هردم از نوعی ببازیدی خیال
پرده‌یی درپیش رویش بسته بود
درپس آن پرده او بنشسته بود
از صورها مختلف او بی‌شمار
کرده اندر هرخیالی او نگار
ریسمانی بسته بد برروی نطع
از صورها جمع کردی پیش نطع
جمله اندر ریسمان دانی فنون
بود نقاشی عجایب ذوفنون
هرچه درعالم بدی از خیروشر
جملگی کردند [میکرد؟] آنجا سربسر
نقش انسانات هم برکرده بود
نقش حیوانات بی‌مر کرده بود
از وحوش واز طیور وهرچه هست
کرده بود از نیست آنجاگاه هست

---

۱ ـ اشترنامه ـ به‌کوشش دکترمهدی محقق (از نشریات انجمن آثارملی ـ ۱۳٤۰) ص ۲۰ .

أز برون پرده آن میباختی
از درون آن کار را میساختی
برسر آن نطع چابك دست بود
هرچه بود اورا همه دردست بود
داشت صندوقی درون پرده او
جملگی پرداخته آنجا کرده او
چون برون کردی صورها را از آن
اوفکندی اندر آن بند روان ...
چون بباز یدی بهر کسوت بر آن
درکشیدی بند آن از خود روان
بگسلانیدی صورها اوستاد
پس بدادی هم در آن ساعت به باد
پس نهادی آن به صندوق اندرون
اوفکندی آن بزرگ رهنمون
اندر آن صندوق افکندی ورا
کس نمی‌پرسید از او این ماجرا ...[1]

از بخش اول اینها بدست می‌آید: استادگرداننده ترك بوده، هفت شاگرد داشته با عروسکهای رنگ رنگ، از نطع و پرده و غیره هم که به صراحت نام میبرد ـ دردومی گوید استادی بود که نقشهای عجیب ازمردم وحیوانات و گاهی موجوداتی که وجود خارجی ندارند نمایش می‌داد . خوددرون پرده می‌نشست واز بیرون آنها را نشان می‌داد . ازصندوق عروسکها هم سخن گفته . و ضمناً معلوم می کند که این استاد عروسکهای نخی به کار می برده است .

دیگرجائی که بما اطلاعی ازخیمه‌شب بازی میدهد کتاب عطاملك جوینی است، یعنی «تاریخ جهانگشا» که شامل حوادث دوران مغول است تاسال ٦٦٥ هجری قمری. درفصل ذکرصادرات افعال اوکتای قاآن (قرن هفتم) گوید:

---

١ ـ اشترنامه ـ ص ١٧١ .

« دیگر ازختای لعابان آمده بودند ، و لعبتهائی ختائی عجیب که هرگز کس مشاهده نکرده بود از پرده بیرون می‌آوردند . از آن جملت یك نوع صور هرقومی بود . در انتهای آن پیری‌را با محاسن سپید کشیده و دستاری درسر پیچیده ، در دنبال اسب بسته برروی کشان بیرون آوردند . پرسید که صورت کیست ؟ گفتند صورت مسلمانی است که لشکرها ایشان را برین نمط از بلاد بیرون می‌آورند . فرمودکار لعب درتوقف دارند ...»[1]

مدرك دیگری که داریم و مربوطست به نمایش‌سایه، گفته‌ی « یاکوب *G. Jacob* »آلمانی محقق ومتخصص تاریخ‌جهانی نمایش سایه است. یاکوب‌در کتابش« تاریخ تئاتر سایه »[2] می‌گوید : « در زمان سلطان اورهان عثمانی [قرن هشتم ه] مردی بنام «شیخ کوشتری – *Küshtari* »[3] درتبریز اولین کسی بود که نمایش سایه‌ی «قره‌گوز»را روی پرده ترتیب داد» . ما هنوز نمیدانیم که یاکوب این حرف را ازکجاآورده است ، وخصوصاً اگرچنین‌چیزی‌بوده چگونه سیاوشگیل در رساله قره‌گوزش که شرح مفصل معتبری هم درباره‌ی

---

۱ ـ تاریخ جهانگشا ـ ج ا (چاپ ۱۳۱۲) به کوشش سید جلال‌الدین طهرانی ـ ص ۱۳۱ .

۲ ـ ظاهراً *Geschichte des Schattentheatres* (چاپ برلن ۱۹۰۷) .

۳ ـ این شیخ‌کوشتری را نمایش دهندگان نمایش سایه درترکیه به‌وجود آورنده‌ی چهره‌های قره‌گوز وحاجی‌عیوض (حاسیواد، حاجی‌آیواد ، حاجیواد؟) می‌دانندوگویندکه قره‌گوز بنا وحاجی عیوض‌آهنگر درساختن مسجدی به‌دستور سلطان اورهان‌کارمی‌کردند وصحبتشان چنان‌شیرین بودکه همه ازکارفرومیماندند و به‌گفتگوی آنها گوش می‌دادند و کار ساختمان مسجد متوقف می‌ماند . سلطان دستور داد آندو راگردن زدند وبعد پشیمان شد چون خودش هم گفتگوی آن‌دو را دوست می‌داشت . می‌گویند شیخ کوشتری برای آنکه اندوه شاه را رفع کند هریك‌ازلنگه‌های نعلین‌خودرا بدستی‌گرفت وروی پرده‌ای سایه‌ی‌آن‌دورا به‌وجود آورد وخود شروع به تقلید مکالمه‌ی قره‌گوز وحاجی عیوض‌کرد . او بعدهاهم‌در بورسا نمایش می‌داد . برخی نمایش دهندگان سایه درترکیه اشعاری میخوانندند (قدیمترین این اشعار را که سیاوشگیل یافته متعلق به قرن ۱۱ هجری است) که می‌گویدکوشتری موجد این‌بازی بوده‌است . رجوع به رساله‌ی قره‌گوز شود .

کوشتری دارد ، به‌آن اشاره نمی‌کند ــ بگذریم .



قره‌گوز ، نمایش سایه [از کتاب *La Théâtre et la Danse en Iran*]

کسان دیگری‌هم درآثارشان اشاره‌ای به نمایشهای عروسکی کرده‌اند. ازآن‌جمله حافظ (قرن هشتم ه) :

درخیال اینهمه لعبت به هوس میبازم

بوکه صاحب نظری نام تماشا ببرد[1]

وعصارتبریزی (قرن‌هشتم ه) با روشنی بیشتری درمثنوی«مهرومشتری» آورده است :

---

۱ ــ دیوان حافظ ــ به‌کوشش حسین پژمان (بروخیم ــ ۱۳۱۸) ص ۹۹ .

نماز شام کاین گردون شب باز
کشید از بهر بازی خیمه را باز
به چستی از درون خیمه فی‌الحال
برون آورد چندین گونه تمثال[1]

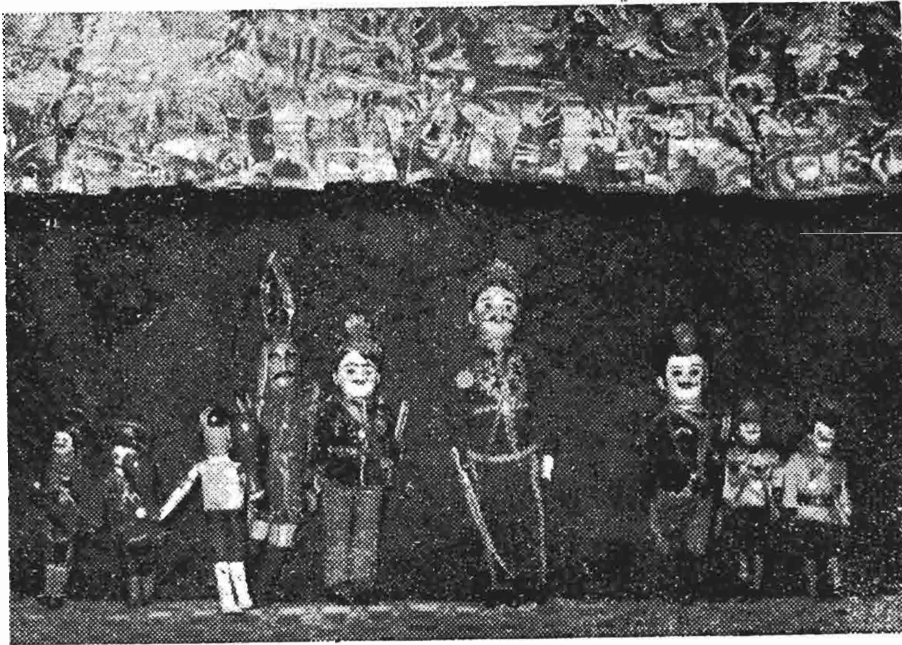
که به ظاهراً توصیف کنندی خیمه شب بازی است .

گرچه درایران هیچگاه کسی فصل‌مستقلی درباره‌ی‌نمایشهای عروسکی ننوشته و آنها را توصیف نکرده است ، ولی بهرحال مدارك فوق وجود این نمایش‌هارا دردوره‌های‌مختلف ایرانی تأئید می‌کند. واما نمایشگران‌ما بیشتر دوره گرد بوده‌اند،ورواج نمایشهای عروسکی‌شایداز آن‌جهت بود که این‌بازیها دارای وسایل‌وابزارسبك وقابل حمل بوده‌است وقابل جمع‌وجورشدن درحتی یك صندوق ، ونمایشگردوره گردبانمایش دربدرش بهترمی‌توانست همپای‌ایل وعشیره‌ها یا روستائیان چادرنشین کوچ کننده هرچند یکوقت ازجائی به جای دیگر تغییرمکان دهد ، وهمین رفتن به هرمکان تازه وساختن باشرائط ومردم آنجا سبب می‌شدکه بروسعت قصه‌های عروسکی وقهرمانان عامیانه‌اش افزوده شود ونیزعنوانهای تازه‌ئی برای این بازیها بین عوام پدیدار شودکه بعدها به آن خواهیم پرداخت . از این گذشته برنمایش‌های عروسکی ایران به‌تدریج دربرخی نواحی نمایشهای خیمه‌ای زردپوستان شمال شرقی‌ایران، وبازیهای عروسکی‌مغولان‌درعصرمغولها، سپس‌نمایشهای عروسکی عثمانی‌ـ درعهدصفویه‌ـ اثرهائی نهاد . در دوره‌ی صفویه که سفرهای تجارتی بازرگانان ایران از راه دریای‌عمان درجنوب به‌هند فراوان‌شد، بسیاری مسافران ایرانی درهند بازیهای عروسکی‌آن دیار را دیدند و پسندیدند و برخی‌عروسکهای آنها را (بیشتر ازبمبئی) باخود به جنوب‌ایران‌آوردند . عروسکهای هندی که‌دراثر گذشت زمانی‌دراز تکامل یافته‌بود چون به جنوب ایران ـ به فارس ـ رسید به‌نسبت احتیاج داستانهای عروسکی‌ایرانی ونیز به واسطه‌ی عدم‌آشنائی خیمه شب‌بازان ایرانی باروش اجرائی این عروسکها، تغییرهائی پیداکرد و بسیار

---

۱ ـ مهر و مشتری (نسخه‌ی خطي کتابخانه‌ی مجلس شورای ملی) طبق صفحه بندی حاضر ص ٦٩ .

ساده‌تر ازعروسکهای هندی‌شد. چهره‌سازی ولباس‌ایرانی شد ومفاصل‌حرکتی محدودتر، وشکل تازه‌ئی پیدا شدکه ترکیبی باشد ازآنچه‌آمد وآنچه بود .



چند عروسك ، معرف چهره‌هائی ازمردم ایران
[باهمکاری اداره‌ی کل روابط فرهنگی وزارت فرهنگ وهنر]

اما بعد ، «ژان‌شاردن ـ *Chardin* » از وجود خیمه شب‌بازی درعصر شاه عباس دوم (۱۰۵۲ ـ ۱۰۷۷) پادشاه صفوی به ماسندی میدهد . در توصیف برگزاری نمایش شاطرگوید میدان شاه اصفهان راآذین بسته بودند وآنجا : « دسته‌های تفریحی و نمایشی بود . از قبیل : گروهان رقاصه‌ها و گروهان شاطران‌که آماده‌ی رقص‌بودند، هیئت های معرکه‌گیران باصدگونه شعبده وشیادی ، حقه بازان ، شمشیر بازان ، خیمه شب بازان[1]... » و جای دیگرآورده است : «خیمه شب‌بازان وشعبده‌بازان ایرانی چنانکه درکشورما معمولست به هیچ‌وجه دریوزگی‌نمی‌کنند، بلکه درملاء عام به‌نمایش‌میپردازند

---

۱ ـ سیاحتنامه‌ی شاردن ـ ترجمه‌ی محمد عباسی (امیرکبیر ـ ۱۳۳٦) ج ٤ ص ۱۹۹ .

وهرکس مایل باشد برایشان پول میدهد[۱]» . و تقریباً دوقرن بعد حسین بن‌ـ محمد ابراهیم تحویلداز اصفهانی درکتابش جغرافیای اصفهان (تألیف۱۲۵۵ شمسی) ازنمایشهای عروسکی درحال‌مرگ اصفهان خبر میدهد : «قسم‌دیگر لوطیهای خیمه شب‌باز، که شبهای عیش وعروسیها خیمه شب بازی‌برپامیکنندو صورتی ازمقوا ساخته‌اندکه ازپشت پرده متصل مینمایند ومیربایندواقسام‌رنگها و صداها وحرفها و آواز از زیر خیمه بروز میدهند ، و این بازی گویا در این زمان [در] اصفهان متروك شده ، نشانی از این الواط پیدا نیست .»[۲]

به نظر میرسد ازعهد صفویه‌که ایران وعثمانی به تناوب روابطی‌ـ چه دوستانه و چه غیر دوستانه ـ داشته‌اند ، ایرانیان برخی نمایشهای‌راجع به عثمانی راکه رنگ سیاسی داشت نشان میداده‌اند ، و بعدها این بازیها رنگ سیاسی خودرا ازدست داده‌است. مهمترین اینها بازی «شاه‌سلیم» بودکه شاید دراصل برای تمسخرویابزرگداشت او نمایش داده میشده وپس ازطی‌دوره‌ای تکامل یافته ویکی از نمایشهای بزرگ خیمه شب بازی شده‌است. بالاخره در دوره‌ی قاجاریه است‌که ما آنرا باوسعت وکمالی‌کم نظیر می بینیم . بهاءالله (۱۱۹٦ـ۱۲۷۰شمسی) که‌ازوزیرزادگان ایران‌بود وسپس‌به‌خاطر دعوی‌های نومذهبی‌اش حبس وتبعید شد درایام‌کودکی دردستگاه پدروزیرش این نمایش را دیده بود وبعدها درلوحی‌که برای سلطان عبدالعزیزعثمانی فرستاد(وبنام لوح رئیس معروف است)آنرا بدینگونه توصیف‌کرد : «وقتیکه این غلام طفل بود وبه حد بلوغ نرسیده، والد ازبرای یکی ازاخوان‌که‌کبیر بود درطهران اراده‌ی تزویج نمود وچنانکه عادت‌آن بلداست هفت‌شبانه‌روز به جشن‌مشغول بودند. روزآخرمذکور نمودند امروز بازی شاه سلطان سلیم است، وازامراء واعیان وارکان بلد جمعیت بسیارشد . واین غلام دریکی ازغرف عمارت‌نشسته ملاحظه مینمود ، تا اینکه در صحن عمارت خیمه برپا نمودند . مشاهده شد صوری به‌هیکل انسانی‌که قامتشان به قدر شبری [=وجبی] به نظر میآمد ،

---

۱ ـ همان‌کتاب . ج ٤ ـ ص ۱۸۸ .

۲ ـ جغرافیای اصفهان (مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات اجتماعی‌ـ۱۳٤۲) ص ۸٦ .

ازخیمه بیرون آمده ـ ندا مینمودند که سلطان میآید کرسیهارا بگذارید. بعد صوری دیگر بیرون آمدند، مشاهده شد که به جاروب مشغول شدندوعدهی اخری به آب پاشی. بعد شخصی دیگر ندا نمود ـ مذکور نمودند جارچی باشی است ـ ناس را اخبار نمود که برای سلام درحضور سلطان حاضرشوند، بعدجمعی باشال و کلاه ، چنانچه رسم عجم است ، و جمعی دیگر با تبرزین ، وهمچنین جمعی فراشان ومیرغضبان باچوب وفلك آمده درمقامهای خود ایستادند. بعد شخصی با شوکت سلطانی واکلیل خاقانی، باکمال تبختروجلال ـ یتقدم مرةویتوقف اخری ـ آمده درکمال وقار وسکون وتمکین برتخت متمکن شد و حین جلوس صدای شلیك وشیپور بلندگردید ودخان خیمه وسلطان را احاطه نمود. بعدکه مرتفع گشت مشاهده شدکه سلطان نشسته ووزراء و امراء و ارکان برمقامهای



بابا تیمور و کری ـ عروسکهای نخی

خود مستقر درحضور ایستاده‌اند . در این‌اثناء دزدی گرفته‌آوردند. از نفس سلطان امرشد که‌گردن اورا بزنند . فی‌الفور میرغضب باشی گردن آنرا زده وآب قرمزی که شبیه به خون بود از او جاری گشت . بعد سلطان به حضار بعضی مکالمات نموده ، دراین‌اثنا خبردیگررسید که‌فلان سرحد یاغی‌شده‌اند. سان عسکردیده چند فوج ازعساکر باتوپخانه مأمورنمود ؛ بعد ازچند دقیقه از ورای خیمه استماع صداهای توپ شد ، مذکور نمودند که حال در جنگ مشغولند . این غلام بسیار متفکر ومتحیر که این چه اسبابیست . سلام منتهی شد وپرده‌ی خیمه را حائل نمودند . بعد ازمقداربیست دقیقه شخصی ازورای خیمه بیرون‌آمد وجعبه‌یی درزیربغل. از اوسؤال نمودم این جعبه چیست‌واین اسباب چه بود . مذکور نمود که جمیع این اسباب منبسطه واشیاء مشهوده و سلطان وامراء ووزراء وجلال واستجلال وقدرت واقتدار که مشاهده فرمودید الان دراین جعبه است[1] ...»

ظاهراً بازی سلطان سلیم‌همچنان ادامه یافته‌است تاروزگارما، به‌طوری که هنوزهم یکی ازبازیهای مهم خیمه شب بازان محدود امروز نمایش « سلیم خان» است .

دراواخرقاجاریه ، یعنی‌دوره‌ی برخورد مردم ایران باسیاست وتمدن غرب ، وخصوصاً در عهد احمدشاه قاجار برخی خیمه شب‌بازیهای سیاسی در اطراف‌اجرا میشده‌است که درآنها ازروش‌حکومت وقت انتقاد میشد. درتعداد انگشت‌شماری‌ازاین‌نمایشها ،عروسکهائی‌شبیه به‌احمدشاه واطرافیانش‌میساختند وکسی که سرنخ عروسکهارا به‌دست میگرفت هم‌لباسی‌مشابه بالباسهای‌اروپائی ـ خصوصاً انگلیسی ـ می‌پوشید،وشاه وهمراهانش‌راحرکت می‌داد وبه‌جایشان صدا درمی‌آورد . بااین‌نمایش می‌خواستند نشان بدهند که سرنخ اینها بدست خارجیان است . اهمیت نمایشی‌این ماجرا درآنست که عروسك بازهم دراصل نمایش نقشی‌بازی میکرده‌است و مردم اورا روی صحنه‌ی خیمه میدیده‌اند .



گفتیم که‌نمایشهای ایرانی‌عموماً دوره‌گرد بوده است ومی‌دانیم که این

---

۱ ـ مجموعه‌ی الواح مبارکه (چاپ مصر ـ ۱۹۲۰ م) ص ۱۰۷ تا ۱۰۹.

بیشتر به‌دلیل اساس زندگی اینجا بوده‌است که اکثریتی ازمردم این ملك چادر نشین و بیابانگرد و کوچ کننده بوده‌اند .

گردش نمایش‌های عروسکی بین‌مردم ، طی‌قرنهامقداری قرارداد وسنت ونیزچندین قهرمان عامیانه برایش‌پدیدآورد . نمونه‌ی این قهرمانان عامیانه «پهلوان کچل» است که حدود تاریخی‌پیدایشش‌پیدانیست ، امادرمورد اصل و اساسش بین‌خیمه‌شب بازان فارس‌دوعقیده هست . عده‌ای معتقدندکه این‌پهلوان یك شخصیت افسانه‌ای است که قصه‌ی کارهای بزرگش و از آن جمله ماجرای حمله‌اش به‌قلعه‌ی طلسم شده وجنگش با«وروره‌ی جادو» داخل درخیمه شب ـ بازی‌شده‌و برخی‌دیگرمی گویندکه‌او وجودخارجی داشته: لوطی‌وخیمه‌شب باز معتبری‌بودکه پس‌ازمرگ نامش‌روی‌یکی‌ازقهرمانان بازی وسپس برتمامی‌این بازی مانده است .



پهلوان کچل ـ عروسك دستی شیراز

راجع به‌این‌دوتصور حرفی‌نداریم، اماگفتنی‌است‌که درجاهای مختلف ایران ازجمله فارس‌برخی‌مردم خیمه شب بازی را به نامهای «پهلوان کچل» و «پهلوان کچلك» میخوانند ومیشناسند . دراین‌بازی تعداد عروسکهامحدود

نبوده است ، ولی از پنج تا هم کمتر نمیشده . به‌همین‌دلیل این‌نمایش‌را بعضی‌مردم «پنج» خوانده‌اند . ازطرف دیگر نمایش «قره گوز» خصوصاً بین طوایف چادر نشین که ازاصل ترك بودند رواج داشت [1] . « قره گوز » اصلا نام یك چهره‌ی نمایشهای عروسکی‌ترك بود که بعدهادرترکیه‌وایران برکل‌این‌بازی‌اطلاق‌شد به‌هرحال‌عده‌ای از نویسندگان پهلوان کچل‌را جدقره گوزترك (تاریخ‌پیدایشش نیمه‌ی اول قرن هشتم هجری) میدانند . از آن جمله‌اند « آدولف تالاسو - *A.Talasso*» ونیز «سیاوشگیل» که قبلاهم ازاونام برده‌ایم .

سیاوشگیل دررساله‌اش میگوید : «درواقع شخصیت پهلوان کچل‌مزجی است ازخصوصیات قره گوز وحاجی‌عیوض، وما با کمال انصاف ازخودمی‌پرسیم آیا این‌چهره‌ی نمایشی‌نیای چهره‌های قره گوز وحاجی‌عیوض‌نیست ، که یکی معلومات‌میرزاما بی‌ودرعین‌حال‌سطحی‌اوراکسب کرده‌ودیگری‌بذله گوئی‌وطاسی اورا؟» [2] ولی «لئون‌موسیناك - *Moussinac* » جد دیگری‌برای‌هردوی‌اینهاونیز تمام‌چهره‌های مشابه‌اینهاشناخته‌است هنگامی که‌از «ویدوشاکا - *Vidouchaka* » عروسك هندی سخن می گوید : « به نظر می‌رسد که ویدوشاکا جد تمام این شخصیت‌های خیمه‌شب‌بازی وسایه‌بازی‌است که بعضی‌شان هم‌بعدها روی‌صحنه‌ی نمایش‌تکرارشده‌اند . آیا ظاهراین برهمن کوتاه قد ، قوزی و کچل را که مردیست شکمباره ، زیرك ، رند ، نیرنگ‌باز ، غیرمذهبی‌ولذت طلب‌در «پنج» یا «پهلوان کچل» ایرانی، «کوو - *Kvo* »ی چینی، «قره گوز» ترکی، «ماکوس *Maccus*» آتلانها ، حتی در «پولچینلا - *Pulcinella*»ی ایتالیائی و «پولیشینل- *Polichinelle* » ونیز « گینیول- *Guignol* » فرانسوی، «پانچ- *Punch*» انگلیسی و «پتروشکا - *Petrouchka* »ی روسی - بگذریم از بقیه - نمی‌بینیم ؟» [3]

«خوچکو- *Chodzko*» که درسال ۱۲۱۸ شمسی در ایران بوده راجع به‌پهلوان کچل‌میگوید : «قهرمان عامیانه پهلوان کچل پوشش خاصی ندارد . طاسی‌نمودارمشخص‌اوست، همچنانکه خمیدگی‌پشت مشخص کننده‌ی «پولیشینل»

---

۱ - *Le Théâtre Persan* از خوچکو صفحه‌ی *XIV* .

۲ - رساله‌ی *Karagöz* ص ۵ .

۳ - *Le Théâtre des origines a nos jours* از لئون موسیناك (پاریس ۱۹۵۷) ص ۹ .

است . شخصیت پهلوان کچل خیلی شبیه به «پولچینلو -*Pulcinello*» [1] ی ناپل است . ولی وجه تمایز اونسبت به مشابه‌های اروپائیش چون : «پولچینلو» ی ناپلی ، «ماپاتاکو - *Mapatacco*»ی رمی ، «آرلکن - *Arlequin* » بولونی و



چند عروسك معروف عروس وهمراهانش

۱ــ پولچینلو یکی از شخصیت‌های نمایش‌های صحنه‌یی و سپس عروسکی قرون وسطی وبعدازآن ، درایتالیاوخصوصاً ناپل بود . مشخصه‌ی‌اصلی‌اوخمیدگی پشت ، بزرگی‌بینی ، بذله‌گوئی ، حاضرجوابی وغیره بود . این شخصیت که مورد پسند عامه بود وهمزبان ایشان ، در نمایش‌های اروپائی عمومیت یافت و به‌اغلب کشورها رفت و به هرجا نامی به خودگرفت : *Polichinelle* درفرانسه ، *Punch* (نمایشهای: *Punch aud Judy*) در انگلستان ، *Guignol* (که عروسك دستی بود) درفرانسه ، *Kasperl* درآلمان ، *Paprika* دراطریش وغیره ...

«پولیشینل» فرانسوی تربیت عمیق مذهبی اوست و نیزرندی عمیق او . پهلوان کچل‌عابد، ادیب‌وحتی‌مثل‌همه‌ی‌ایرانیان شاعراست .کارمهمش‌اینست که ملاها راگول بزند وسربه سرزنان وجوانان زیباروی بگذارد ...»

سپس‌اونمونه‌ای‌ازیك‌نمایش‌خیمه شب‌بازی مربوط به‌این‌قهرمان‌راذکر می‌کند : «پهلوان کچل‌پیش‌یك‌آخوند می‌رود . لباسش‌چون لباس‌عابد مسلمانی است . اگرطاسی‌سرش‌نبود نمی‌شد اوراشناخت . آه می‌کشد ، ورد میخواند، وبامهارت عجیبی‌ادای عربی‌دانهارا درمی‌آورد . باآخوند تسبیح می‌اندازد. حدیث می‌گوید . ولی خصوصاً روی خیرات و مبرات و زکات تکیه می‌کند . آخوند بسیار خوشش‌آمده . پهلوان‌کچل ازمائده‌های بهشتی وحوریان‌صحبت می‌کند . آخوندکاملا شیفته شده‌است وبوی مائده‌های بهشتی را زیردماغ‌خود حس می‌کند . آخوند و پهلوان کچل کم کم در حال شیفتگی دعا را رها کرده به وجد و سرور و رقص می‌پردازند و شراب می‌نوشند ؛ چون روی رف یك تار وچند شیشه شراب خلر شیراز هست . برای آنهاکه رسوم شرقی رامی‌شناسند دریافتن‌جنبه‌ی مضحك این«تارتوف - *Tartufe* »[1] مسلمانی‌بسیار آسان است »[2].

گفته‌ی‌خوچکوازچندنظروخصوصاً ازبابت نقل وثبت نمایشی‌که امروزه ازمیان رفته برای ماجالب است . نمایشی‌که او توصیف‌کرده معلوم میکندکه مشخصات روانی پهلوان‌کچل‌کاملا ایرانی‌است وشکل دیگری ازهمان طبع‌دو رنگ (گاه فداکار وگاه شوخ ورند) است‌که بین‌گروهی از پهلوانان عامی و محلی یعنی‌لوطی‌ها وجود داشته. امایهلوان‌کچل‌شخصیت دیگری نیزداردکه خوچکو به‌آن برنخورده‌است، وآن پهلوان ولوطی‌بزرگواری است‌که بدون چشم‌داشتی به‌کمك زیردستان میرود؛ ونمایش این هردورا هنوزهم‌گاه به‌گاه می‌بینیم .

امابعد ــ یکی‌دیگرازنتیجه‌های سیاربودن نمایش‌های عروسکی‌ورفتنش

---

۱ ــ تارتوف شخصیتی است که توسط « مولیر ــ *Molier* » خلق ومعرفی شد . کشیشی است به ظاهرپرهیزکار ودرباطن حقه‌باز .

۲ــ دیباچه‌ی کتاب خوچکو ص XV تا XVIII .

ازجائی به‌جای دیگراین بود که انواع تازه‌ئی بیابد ، یالااقل انواعش صورت مشخص بگیرد، ونامهای تازه‌ئی پیدا کند که مشخص کننده‌ی این انواع باشد. عنوانهای مصطلح بین‌مردم و گردانندگان بازی اینها بود : بازی‌خیال، خیمه‌ی سایه گردان ، پنج یاپهلوان کچلك ، شب‌بازی یا خیمه شب‌بازی ، خم‌بازی ، عروسك پشت‌پرده ، جی‌جی‌ویجی .



رقاصه و نوازندگان

* «بازی‌خیال» نوعی سایه بازی بوده است و در چادر اجرا میشده . عروسکها را ازچرم یاماده‌ی‌کدر دیگری میبریدند ، وسط چادر آتش روشن میکردند ، و سایه‌ی عروسك‌ها بر دیواره‌های چادر نقش می‌بست . در واقع دیواره‌ها پرده‌ی این‌سایه‌بازی بوده‌است. بازی‌خیال تانیم‌قرن پیش دربیشتر جاهای‌ایران خصوصاً بین‌چادرنشینان دوره‌گرد رایج بود .

---

* ازاینجا تاجای دیگری که این علامت بیاید ، یادداشتهای نویسنده را اطلاعاتی که مجید رضوانی در کتاب *Le Théâtre et la Danse en Iran* (پاریس- ۱۹٦۲ ــ صفحات ۱۲۳ تا ۱۳۰) آورده ، تکمیل‌کرده است .

«خیمه‌ی‌سایه گردان» نوع‌دیگری ازسایه بازی بود، که‌اگر محل‌اجرایش فضای بسته‌بود ملحفه‌ای‌را به‌سه کنج دیوارمی‌آویختند و باتعبیه‌ی‌منبع نوری‌در پشت‌این‌ملحفه‌ی سفید پرده‌ی‌نمایش سایه‌می‌شد، که‌نمایشگردان پشت آن‌میرفت برای تکان دادن عروسکها و ایجاد سایه‌هائی در برابر منبع نور. و اگر جای بازی هوای‌آزاد بود نمایشگردان درچادر یا خیمه قرار میگرفت و باز پارچه‌ی سفید یا ملحفه‌یی جلوی خیمه می‌بستند وچراغی‌پشت‌آن‌قرارمیدادند؛ جلوی‌خیمه دویاسه‌نوازنده باآوازها ومناظره‌هاشان داستان‌را بازگومیکردند. عروسکها ازپوست شفاف وصیقل‌شده‌ی شتردرست میشد ورنگی‌بود، بادرازای تقریبی یك وجب. در سر عروسك سوراخی بود و با چوب نازکی که به‌آن گیر میدادند میتوانستند سررا به‌راحتی‌حرکت دهند. اگرمیخواستند دستها وپاها هم‌حرکت‌کند چند سوراخ دیگروچند چوب دیگروسیله‌ی این‌کار بود. نوراز بالاداده میشد ودر نتیجه تماشاگر چوبها ونمایشگردان رانمیدید. این بازی هم‌امروزه جز به اتفاق ودرگوشه‌های پرت ایران دیده نمیشود.

«پهلوان کچل» یا «پهلوان کچلك» همانست‌که ما امروزه خیمه‌شب‌بازی میخوانیم، ودرآن داستانهای مختلفی‌مربوط به قهرمانان مختلف (چون‌شاه سلیم وپهلوان پنبه وغیره) نشان میداده‌اند. عروسکهای این بازی نا محدود بود، ولی‌قهرمانهای اصلی‌این پنج‌تا بوده‌اند؛ پهلوان‌کچل، آخوند،زن یا بی‌بی، رستم، دیو. این‌نمایش‌روزها ودر هوای آزاد اجرا میشد وگاه دوتا سه ساعت طول می‌کشید. عروسکهاچوبی یاچرمی وبه‌هرحال رنگین‌بوده‌است ویك تا دووجب بلندی داشته است. درتهران و شیراز و تبریز عروسکها چوبی‌بوده‌اند وبسیاردقیق، وباصدای بسیار نازك گفتگومیکردند.

«خیمه‌ی شب‌بازی» یا «شب‌بازی» شکل‌دیگری بود که شبها ودرخیمه‌ای که دردوطرفش دوچراغ روشن‌بود نمایش‌داده میشد. صحنه صندوقی بود به درازای سه‌ربع وبلندی نیم‌ذرع. یك‌طرف صندوق به طرف تماشائیان‌باز بود وسه طرف دیگرش اطاقی‌را نشان میداد. صندوق درخیمه بود ونمایشگردان پشت صندوق مخفی‌میشد وعروسکهارا بانخ‌یاپالهای نازك تکان میداد. عروسکها چوبی بودند و اندکی‌کمتر از یك وجب بلندی داشتند و گاه تعدادشان در

یك بازی به هشتاد میرسید . دو نوازنده جلوی خیمه می‌نشستند ؛ یکی کمانچه می‌نواخت و یکی ضرب ، با آواز داستان را می‌گفتند و گاه با عروسکها گفت‌وگو میکردند. این‌نمایش پایانی غیرمنتظره داشت؛ باصدای رعد و برق و باد غولی ازبالا فرودمی‌آمد و باجمع کردن عروسکها بازی‌را به‌آخرمیرساند.

در «خم‌بازی» نمایشگردان از درون استوانه‌ئی که با چوب وپارچه به بلندی بیش‌ازیك ذرع درست شده‌بود عروسکهارا تکان میداد. عروسکهادستی بود وتعویض‌آنهایانشان دادن چندتای‌آنها به‌یکجا مهارت فراوان میخواست. این بازی‌را «ئولئاریوس- *Oléarius* » بین۱۰۱۲/۱۵ شمسی درایران‌دیده‌بود. گفته‌اندکه درقدیم‌نمایشگردان دریك‌خم‌قرارمیگرفته‌است وازآنجا عروسکها رابیرون میداده ، ونام خم بازی ازهمین‌جاست ...*

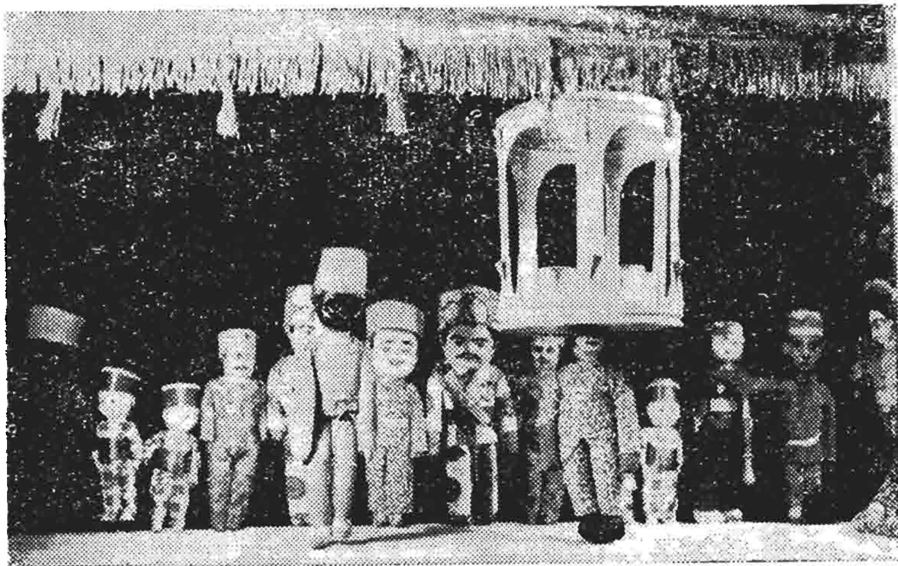
«عروسك پشت‌پرده» نام‌دیگری بودکه دراصفهان به‌خیمه شب‌بازی‌داده بودند. عروسکهای این‌بازی تماماً ازپارچه ساخته میشد ونوع‌آن‌عروسك‌دستی بود. این‌نمایش که‌امروزه به‌ندرت یافته‌میشودازنظرفنی‌شباهتی به‌خم‌بازی‌دارد.

«جی‌جی‌ویجی» نامی‌بودکه عوام‌درشیراز به‌خیمه شب‌بازی میدادند ، و این شاید ازآن جهت‌بودکه عروسکها با صدائی نازك و زیر و تقریباً نزدیك به جیغ (= جیغی‌ویغی؟) حرف میزدند. نمایشگر منفردی به‌نام «عروسکی» بازمانده‌یی ازبدویت‌ودوره‌گردی است. او باگذراندن ریسمانی از میان یك عروسك‌نیم‌ذرعی‌پرنقش ونگاروگیردادن یك‌سرریسمان به‌جایی و بستن سردیگر آن به انگشت خود، ونواختن دایره وخواندن‌آوازی شوخ ــ به مدد صفیر ــ اززبان‌عروسك‌و به رقص و بازی درآوردنش ، معرکه میگرفته است .

نمایش‌های عروسکی ایران هیچگاه‌تحول اساسیی‌را طی‌نکرد تاازشکل عامیانه‌ی‌خود بیرون‌آید، ودرحقیقت هیچگاه‌زمینه‌ی این‌تحول‌را بدست‌نیاورد، ازآنروکه ادیبان وهنرمندان اینجا به‌نمایش نمیپرداختند ؛ چون آنراکاری پست ودرخور عوام‌میدانستند. شاید هم‌انگیزه‌ی توجیه خودــ دربرابرمذهب مانع،وهم‌جریان‌نمایشی‌موجودــ آنهارا وامیداشت که‌نمایش‌را اینگونه‌بدانند. براین‌اساس و به‌هرحال نه‌تنها نمایش ها جنبه‌ی روشنفکرانه پیدا نکرد بلکه

حتی نمایشنامه‌های اینها هم هیچگاه بروی کاغذ نیامد و یا توسط کسی ضبط نشد تا باقی بماند. ما امروزه از داستانهای این نمایشها خیلی کم اطلاع داریم و از نام‌های اینها فقط چند تائی را میدانیم، چون: پهلوان کچل. سلیم‌خان (شاه سلطان سلیم) و عروسی پسر سلیم‌خان درسه پرده، چهار درویش، حاجی‌وشلی (شاید همان ابرام شلی باشد)، حسن کچل، بیژن و منیژه، پهلوان‌پنبه، وغیره ـ که اینهارا هم ازخیمه شب بازان کنونی بدست آورده‌ایم. خبرداریم که بعضی نمایشهای «تخت حوضی» راکه قابل تطبیق با امکانات نمایشی عروسکی بود نیز باتغییرهائی، نشان میداده‌اند. چون: بابا تیمور، نوروز پیروز، هولاردهند، نصیب و قسمت، سیاه راستگو، صدیق‌التجار.

ترتیب بیان داستان چنین بوده است وهنوز هست: نمایشگردان، که عروسکهارا حرکت میداد و «استاد» خوانده میشد باهمکاری شاگردش به‌جای عروسکها حرف میزده‌اند و آواز میخواندند، برای این کار سوتکی به اسم «صفیر» در دهان می‌گذاشتند تا صدا زیر ونازك شود. يك‌نوازنده‌ی اصلی‌که ضرب یاتاریاکمانچه میزد، جلوی صحنه می‌نشست ومی‌گفت و می‌خواند وبا



چهره‌های گوناگون عروسکهای ایرانی

عروسکهاگفت وگو میکرد. این‌آدم را «مرشد» میخواندند. در واقع سیرو

پیشرفت‌داستان براساس‌قرارهائی بود که‌استادومرشد قبلا بین‌خودمیگذاشته‌اند هدف از بازی صرفاً سرگرم کردن تماشاگران بود باجمیع وسایل ومرشد که هنگام اجرا پیش برنده‌ی داستان بود ، به نسبت استقبال تماشائیان بازی را کوتاهتر یا بلندتر ازمدت معمول میکرد . درواقع مرشد بود که عروسکهارا به حرف میآورد ، او بود که مطرح میکرد و استاد بود که از زبان عروسکها پاسخ می‌گفت وادامه‌میداد. مرشد آدمهای بازی را به طور غیرمستقیم‌معرفی میکرد، درغم‌وشادی باآنها همدرد میشد وگاه‌برای‌ایشان چاره‌جوئی‌میکرد. دوصدائی بودن بازی ــ یعنی جداکردن صدای عادی مرشد از صدای نازك عروسکها ــ به‌این‌بازی رنگ می‌بخشید. اما چون صدای نازك عروسکها گاه مفهوم نبود ، برای فهماندنش به‌تماشاگر کم‌کم سنتی شد که مرشد قبل‌ازپاسخ گفتن به عروسك یك‌بار حرف اورا بالحن‌استفهام بازگوکند ، واین‌خودنوع ممتازی درگفت وگوی صحنه‌ای است . ازطرفی چون داستان وگفت وگوها دقیقاً تعیین‌نمیشد ونیزمجریان بازی سعی‌داشتند خیلی‌زودازبسط‌وادامه‌ی‌نکته های انتقادی بکاهند ، گاه داستان و حرفها بی‌مقدمه و دنباله میشد . نیزمیل به مردم پسند شدن نمایش‌آنرا درجهت ذوق‌های متلون می‌انداخت ، ودراین حال حرفها شامل بامزه‌گیهائی میشد که ربط چندانی به ماجرای اصلی‌بازی نداشت، وظاهراً اینها مشخصات اصلی تمام نمایشهایی است‌که شرایط اجازه نمیدهد حصار عامیانه‌ی خودرا بشکنند .

اشخاص بازی نمایشهای عروسکی اغلب برای تماشاگرایرانی شناخته است، برخی ازآنها نمونه‌ی دیگری ازاشخاص قصه‌های عامیانه‌اندوبه‌هرحال تماشاگریك زمینه‌ی قبلی در تصورات خود نسبت به آنها دارد . اشخاص مهم بازی عبارتند از: پهلوان‌کچل‌که سخنش رفت ، پهلوان پنبه‌ای‌که‌تنهادربرابر ضعفا صاحب شجاعت مضحکی است . عروس که هم خجالتی و هم پرادعاست ، مادرزن‌که لجوج وازخودراضی است ، ملاکه اغلب ریشخند میشود ، دوجور سیاه‌که یکی نوکر بامزه ووفاداری است ویکی‌گاه به‌صورت دیونموده‌میشود، جاروکش‌ها، غولك وشیشه‌بازکه‌هردومطربند وشیرینکار، طبق‌کش‌که‌جهیزیه‌ی عروس را حمل می‌کند ، وروره‌ی جادوکه پیرزنی اورادخوان وطلسم‌بند وبد

قلب است ، دیو چهارشاخ و آدم دوصورت که هردوموذی و بیرحم‌اند، دختر شاه پریان که نمونه‌ی لطف وزیبائی است ودختر رؤیاهای قهرمان . ازسیاه باید سخنی بیشتر گفت که غالباً بااسمهائی چون «یاقوت» یا «مبارك» و با صراحت وطنز وشیطنتی ظریف ، محور اصلی تصادمات خنده‌آور است .

تعداد عروسکها به نسبت احتیاج هرنمایش متفاوت بود ، و این تعداد ممکن بود تا به هشتاد عروسك برسد[1] . بلندی قامت عروسکها یك وجب یا اندکی بیشتر است به‌طور متوسط (حداکثر ثلث ذرع). لباس زنها روسری و شلیته و گاهی چاقچور به رنگهای مختلف و لباس مردها گاه کلاه نمدی ، پیراهن آبی یا قرمز، وشلوارگشاد سیاه یاآبی ، ونیز لباسهای پهلوانی است.

---

۱ ــ درنمایش شاه سلطان سلیم (وبقول گردانندگانش : سلیم‌خان) سی و یك نقش مختلف وجود داشت ، وبعضی‌ازاین نقشها هم دو یاچند نفری بود. ازاین قرار: ۱ــ سلیم‌خان ۲ــ غلام‌سیاه (به‌نام : مبارك) ۳ــ جارچی‌باشی ٤ــ سقاباشی ٥ــ جاروکش(۲ نفر) ٦ــ قشون سلیم‌خان (پیاده٤ نفر، سواره ٤ نفر)۷ــمهمانان سلیم‌خان (٤ نفر) ۸ــ ادیب هند ۹ــ سپهسالار اردوی سلیم خان ۱۰ــ کره اسب سلیم‌خان ۱۱ــ مهتر(۲ نفر)۱۲ــ باباتیمور (که‌کره‌را میگیرد) ۱۳ــ پهلوانان (یك عروسك بزرگ و دوتاکوچك) ١٤ــ برزو (قهرمان سلیم‌خان) ١٥ــ طبال ١٦ــ شیپورچی ۱۷ــ شاطرهای جلودارسلیم‌خان(٤ نفر) ۱۸ــ شاطرباشی(جلوی درشگه‌ی سلیم‌خان) ۱۹ــ نقارچی‌ها(۳ نفر) ۲۰ــ رقاصان(۲ نفر)۲۱ــ فرخ‌خان (پسرسلیم‌خان که می‌آید به تخت می‌نشیند) ۲۲ــ عروس ۲۳ــ ینگه‌های عروس (٤ نفر) ۲٤ــ شیشه‌باز ۲٥ــ راهبه‌ها (که دیرخوانده میشدند ـ ۲ نفر) ۲٦ــزن فانوس‌باز ۲۷ــ مرتاض هند ۲۸ــ عروس مبارك ۲۹ــ غولك ۳۰ــ رقاصه‌کرد ۳۱ــ چوب‌باز . این نمایش رویهم ٥۳ عروسك داشته واجرای‌آن سه ساعت طول میکشیده است . یادداشت آقای علی‌ها نیبال

ـ خیمه شب بازان کنونی توضیح میدهندکه عروس دخترشاه پریان است . ندیمه یا طایه‌ای دارد به‌اسم طیاره خانم که عاشق نمك مبارك است. ازدوزن دیگر هم نام میبرند ؛ گلنساکه‌کلفت سلیم‌خان است ، و ربابه سلطان . و اضافه می‌کنند پهلوان علی طبق‌کش راکه‌آدم قلدری است ، و می‌گویند اسب سلیم‌خان کری نام دارد .

درنمایشهای خیمه‌ای‌که خاص طبقات بالا اجرا میشد، نمایشها مجلل و مفصل و خیمه فاخر ورنگارنگ بوده است. عروسکها ازجنبه‌ی ظاهری شکل واقعی دارند، وشخصیت‌های آنها هم‌گرچه‌کمی سطحی ، ولی واقعی است .

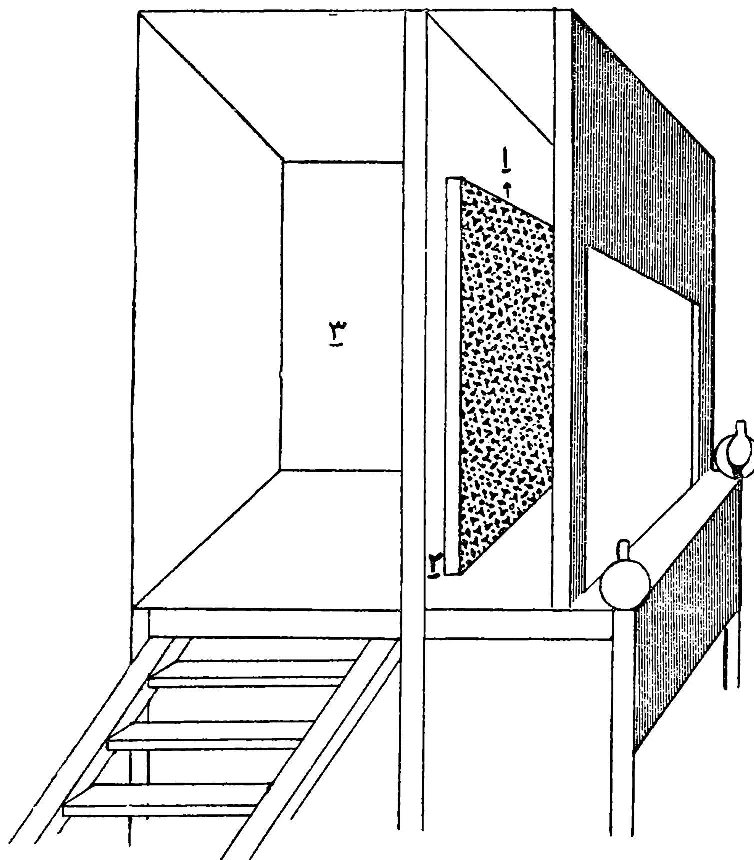


چند عروسك ، معرف چند چهره‌ی دیگر از مردم ایران
[باهمکاری‌اداره‌ی‌کل روابط فرهنگی‌وزارت فرهنگ وهنر]

عروسکها معمولا ازچوب‌وکهنه ودرموارد محدودی با سرگچی ساخته میشدند ومفاصل حرکتی‌آنها هم وسعت‌کافی نداشته است. ازنظرفنی-یعنی‌نوع حرکت دادن عروسکها ـ باید افزودکه هم عروسك نخی درکاربوده‌است وهم عروسك‌دستی. درعروسکهای نخی هرعروسك حداکثر به شش نخ‌آویخته‌بود؛ یکی به سر، دوتا به دستها ، دوتا به پاها، یکی به‌کمر. بدین‌ترتیب عروسك راه میرفت، دستهارا تکان میداد، وبا رها شدن نخ‌کمرتعظیم میکرد. «استاد» سرنخ‌ها را دردوره‌های پیش به انگشتان خود می‌بست وکمی بعد به چوبی‌که آنرا دردست میگرفت ، واز بالای‌صحنه وپشت «تجیر» (که هم زمینه‌ی‌صحنه‌ی بازی‌بوده‌است‌وهم‌صحنه‌راازپشت صحنه‌جدامیکرده) تکان‌میداد. اماعروسکهای دستی‌نوعی‌است‌که درآن‌عروسك‌را چون دستکش به دست می‌کردند. ودراین

حال انگشت‌های شست‌ووسطی بجای دودست‌عروسك قرارمیگرفت‌وانگشت ابهام بجای سرعروسك ومچ به‌جای تنه‌اش،وحرکات همین چهارمفصل‌بودکه حالات عروسك‌را مجسم میکرد؛ «استاد» اززیر بساط عروسکهارا بالا میآوردونمایش میداد . در نمایش‌های سایه‌ای همچنانکه دیدیم عروسکها از مقوا یا چرم کدر یاپوست‌های شفاف رنگین ساخته میشدند و«استاد»آنهارا باسه‌چهارترکه یانی نازك حرکت میداد .

درشهرهائی که‌نمایش عروسکی‌پس‌ازقرنها تمرکزی‌پیداکردنمایشخانه‌ی شناخته ورسمی این‌بازی‌قهوه‌خانه‌ها بوده‌است. نیزدسته‌های مطرب که‌شهرنشین شده بودند هرکدام یك دسته‌ی خیمه شب‌بازی داشتند ـ هنوزهم چند «بنگاه شادمانی» (که دکه‌ی مطربهاست) وسایل وگرداننده‌ی این بازی را دارند .



طرحی ازیك خیمه: ۱ ـ تجیر ۲ ـ راه ورود وخروج عروسکها از پشت صحنه‌به‌صحنه . ۳ـ اطاقك پشت صحنه؛ انبار عروسکها وجای مرشد هنگام بازی.

اینها ازطرف‌صاحبان مجلس‌های جشن‌وسرور دعوت میشدند ونمایش‌میدادند. درطهران از سال ۱۳۲۰ تا نزدیك به پانزده سال «کافه‌ی شهرداری» هم در بیشتر برنامه‌های شبانه‌ی تابستانی خود یك برنامه‌ی خیمه شب بازی داشت، ولی امروزه هیچ نمایشخانه‌ی رسمی یا ثابتی برای این بازیها وجود ندارد. زیرا پس ازغلبه‌ی تمدن‌غربی دراینجا وپیدایش عوامل‌تازه‌ئی برای‌سرگرمی وتخدیر، بازیهای عروسکی هم مثل خیلی چیزهای دیگرازنظر افتاد. تقریباً از پنجاه سال پیش تاکنون به طورآشکار فصل به فصل از درخشش نمایش‌های عروسکی کاسته شده وبرخی‌ازانواع‌آن به‌تمامی‌ازمیان رفته‌است. شهرهائی که دارای روش وسلیقه‌ای دراین بازی بوده‌اند، یعنی تبریزوطهران واصفهان‌و شیراز هم این بازیها را تقریباً کنارگذاشته‌اند. امروزه دراین شهرها تنهادو سه نمایشگردوره گردگاهی‌نمایشی درمحله‌های پرت میدهند ویابه‌دوره‌گشتن دردهها وقصبه‌های اطراف‌میپردازند. ضربه‌ی‌مهم‌را ازرواج‌افتادن‌قهوه‌خانه‌ها واردکرد؛ قهوه‌خانه‌که روزگاری محل نشست وبرخاست مردمی ازطبقه‌های گوناگون بود ونمایشخانه‌ای برای این بازیها، براثرغلبه‌ی روال‌های تازه به‌تدریج شور وزندگی‌خودراازدست‌دادو بازیگرانش‌پراکنده‌شدند. وضربه‌ی قطعی را تغییرسلیقه‌ها؛ زیرا سنتی است دراینجاکه اگربخواهند چیزتازه‌ئی را به دست بیاورند، اول‌آنچه‌راکه دارند ازدست میدهند وبعدهم‌آن‌چیزتازه را به دست نمی‌آورند. بگذریم ـ مقایسه‌ی بازمانده‌ی نمایش های عروسکی چهار شهریادشده دربالا این‌گمان را بعنوان نتیجه باعث میشود: دراطراف شیرازکه خیمه شب‌بازی تنها از بازیهای هندی متأثربودبیشتراز همه‌سادگی داشت. درطهران‌واصفهان‌که ازبازیهای مغولی‌هم بهره‌وزمینه‌ای‌داشت نمایش عروسکی‌پیچیده‌تر وگسترش یافته‌تر بود، ولی شاید دقیق‌ترین و مجلل‌ترین نوع این‌نمایش درتبریز بودکه هم بهره‌ی مغولی‌داشت وهم امکانات‌نمایش‌های عثمانی را می‌شناخت؛ ظاهراً در اطراف تبریز عروسکها بزرگتر بوده‌اند و مفاصل‌حرکتی‌شان‌کاملتر بوده است.

نتیجه‌ی دیگرآن‌که دوره‌ی شکوه این بازیها درهریك ازشهرهای یاد شده روزگاری بوده است‌که این شهرها پایتخت یامرکزحکومت‌بوده‌اند وتا

شهر دیگری به‌پایتختی علم میشد ، دسته‌های معتبر نمایشگردان هم‌مثل خیلی ازمردم‌دیگر به پایتخت تازه روی‌آور میشدند ، جز تبریز که اگرهم پایتخت نبود دراغلبی از دوره‌ها اهمیت سیاسی وشهری خود را تقریباً درحد پایتخت حفظ کرد .

از خیمه شب‌بازان نیم‌قرن اخیر اینها را میتوان نام برد : لوطی‌جبار اردبیلی که حدود پنجاه سال پیش درآذربایجان وقفقاز وترکستان سایه‌بازی نمایش میداد. مشهدی ابوالقاسم لوتی‌باشی ورمضان‌کل محمدرضا وعدل‌گداو لوتی‌رجب ولوتی‌اصغرشیرازی، و محمدکمال و علیخان لوتی‌باشی از شیراز ، مرحوم مرشد رضا دردشتی واسداله برزوو مرشد زمانی ومرشد عباس ومرشد حبیب‌اله از اصفهان، کاکامحمد وشیخ‌حسن وشیرزاد وبرادرش حسین‌شیرزاد و شکرعلی وحسین مرده‌خور واحمد خمسه‌ای از طهران .

ضمیمه: فانوس خیال و شیشه‌ی سی و دو پیشه



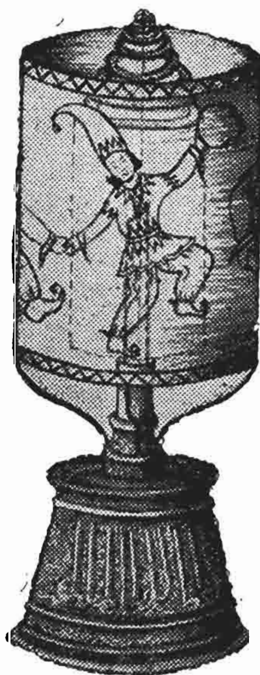
«فانوس‌خیال»[1] افزاری که سایه وتصویرهم‌نشان میداده گویا همان‌چراغ «*Tseou - ma - Teng*» چینی‌است که به‌ایران‌آمده است وآنطورکه ازقراین برمیآید درقرنهای اولیه‌ی اسلامی‌آنرا بخوبی میشناخته‌اند وبه‌کارمیبرده‌اند. ازفاصله‌ی قرنهای پنج‌وشش که این‌وسیله درچند شعرتوصیف شد[2]، تاهنگامیکه

---

۱ ـ درباره‌ی فانوس خیال رجوع شود به مقاله‌ی جام‌جم ، فانوس خیال ، سایه و خیمه‌شب‌بازی درایران ازفرخ غفاری (مجله‌ی فیلم‌وزندگی‌ـ شماره‌ی٥)، بخش «فانوس‌خیال» نگارنده (مجله‌ی موسیقی ـ شماره‌ی ٦٩) ، مقاله‌ای با همین عنوان ازیحیی ذکاء (مجله‌ی هنرومردم‌ـ دوره‌ی‌جدید ، شماره‌ی ۲۲)، توضیحات محمد فولادوند (هنر و مردم ـ دوره‌ی جدید ، شماره‌ی ۲۷ ، ص ٤٤) .

۲ ـ این چرخ فلك که ما دروگردانیم ـ فانوس خیال ازو مثالی دانیم . خورشید چراغدان و عالم فانوس ـ ما چون صوریم کاندرو حیرانیم (خیام) ـ دهرفانوس خیالی،عالمی‌حیران درو‌ـ مردمان چون‌صورت فانوس سرگردان درو (غزالی) .

هنوز آخرین نمونه‌های آن باقی بود ــ یعنی اواخر قرن قبل ــ شاعران ازآن سخن گفته‌اند. فرهنگ غیاث‌اللغات آنرا اینگونه تشریح کرده‌است : «فانوسی باشد که اندرون آن گرد شمع یا گرد چراغ برچیزی حلقه‌ی تصاویر ازکاغذ تراشیده وصل کنند وآن چیزرا به گردش آرند. عکس تصاویر ازبیرون فانوس بایك گونه لطف مینماید». براین اساس وبه‌کمك مقابله‌یی باتعریف‌های دیگر تصور میرودکه ساختمان فانوس خیال عبارت بوده است از:منبع نوری‌ازقبیل شمع دروسط ، استوانه‌ای ازماده‌ی شفاف‌که نورازآن عبورمیکرد (مثلاً کاغذ شمعی) گرد آن که برآن رشته‌ی تصاویر (مثلا ازرقاصان) بوده است وبه‌نیروی دود فتیله یا شاید یك اهرم یا به‌دلیل جریان داخلی هوا به‌گردش درمیآمده



تصویری از فانوس خیال‌که آقای یحیی ذکاء براساس قراین موجود ترسیم‌کرده است.

است، حفاظ استوانه‌ای بزرگ وثابت به‌نام فانوس برگرد افزار. بریده‌های کدر بدنهای رقاصان یا تصاویر رنگینشان‌که براستوانه‌ی شفاف میانی بود ــ حین گردش ــ براین حفاظ ثابت سایه‌ها یا تصاویر رنگینی ایجاد میکرد . تصویرها مشابه و دنبال هم بود و شامل مراحل متوالی‌یك حرکت مثلا رقصی که شاید حین‌گردش با یکدیگر ترکیب میشد و درنتیجه برفانوس سایه‌ها یا

تصویرها متحرك به نظرمیرسید . فانوس‌خیال سبك وقابل‌حمل بود وهم‌روشنی بخش و هم وسیله‌ی تفریح وتماشا ، به همین دلیل نمایش تصویر وسایه با آن به نهایت پیشرفت خود رسیده بود؛ چنانکه شاعران در وصف‌های خودهریك به نوعی وباوضوح ازحرکت آدمکهای آن حرف‌زده‌اند.



وسیله‌ی‌دیگری که تصاویرمتحرك نشان‌میداده‌است افزارناشناخته‌ایست که‌بنام «شیشه‌ی سی‌ودو پیشه» امروزه برخی‌عوام ازآن خبری قصه‌وار دارند. اشاره‌های متعدد ادبی درباره‌ی این‌وسیله دردست نیست، نمونه‌ای ازآن‌باقی نمانده است وعوام هم جزآنکه مخترع آنرا مردی بنام «استاد محمد» معرفی کنند اطلاع‌دقیقی‌ازآن ندارند. تنها اشاره‌ی‌ادبی‌موجود ضمن شرحی معرف (یامخترع؟)آنرا شخص‌دیگری معرفی‌می‌کند : درسال۸۶۹ هجری‌قمری در حضور سلطان سعید گورکانی « مهندسان جهان در دارالملك خراسان حاضر بودند وهمه به‌قوت ذهن ودقت طبع امور عجیبه ظاهرمینمودند . ازآن جمله خواجه علی ارده‌گر اصفهانی دریك شیشه سی‌ودوجماعت محترفه‌ی صنعت‌پیشه راکه درکارخانه‌ی‌آفرینش موجودند به‌حیزظهورآورد . چنانچه سی‌ودودکان وکارخانه گشوده وهرپیشه‌وری به مهمی‌که مخصوص اوبود مشغولی میکردند . وبعضی ازآن صورکه در صفت به حرکت احتیاج داشتند مثل خیاط ونداف و نجار وحداد به هیاتی جنبش ایشان را مرقوم قلم تصویرگردانیده بودکه در آئینه‌ی خیال صورتی از آن زیبا تر نمی‌نمود ...[1] »

۱ ـ آقای یحیی‌ذکاءکه‌این‌قطعه‌را درحبیب‌السیر (ج۳، جزء۳ ، ص۱۸۶) یافته است در مقاله‌ی فانوس خیال خودگمان برده‌که این‌نوع‌بزرگ فانوس‌خیال بوده است . به نظر نگارنده چنین نزدیکی را امکانات فنی جدید این دستگاه ، و نیز عنوان مستقلش رد میکند. رحیمزاده صفوی درکتاب شوخی علماء (علمی‌ـ ۱۳۳۵ ـ ص ۱۵۸) این توضیح را بدون ذکر مأخذ آورده است : « از جمله‌ی هنرمندان ایرانی یك‌نفر استاد محمد بودکه شیشه‌ی سی‌ودوپیشه اختراع اوست . استاد نامبرده دریك شیشه ، سی و دو پیشه‌ور را با اسباب‌وابزارکارمجسم ساخته بود؛ به‌طوریکه بنا بنائی وخیاط خیاطی ونقاش نقاشی‌وآهنگرآهنگری، به‌وسیله‌ی کلیدهای جداگانه تك تك هرکدام را شخص مایل بود به‌کار میانداخت ... این استاد از استانبول به اسپانیا فرارنمود وبعدازآنکه شهرغرناطه به‌دست‌مسیحیان افتاد فرزندان صغیرش‌را با همسرش ازراه مصر روانه‌ی ایران کرد و خود با دو برادر و سه پسر بزرگش به فرنگستان رفت و پایان‌کارش پدیدار نگشت ...»

گمان نمیرود که عمر «شیشه‌ی سی‌ودوپیشه» به قرنهای اخیر رسیده باشد، زیرا چنین وسیله‌ای که به لحاظ تصورات فنی سنگین وزن و گران قیمت بوده است وقابل حمل‌ونقل نبوده وجای ثابت وتماشاگر خاص میخواسته ، قطعاً در انحصار چند دربار باقی‌مانده است وبعدها هم نتوانسته است ازاین‌همه جنگها و بلایای ارضی وسماوی مصون بماند .

تعزیه

■

«شبیه‌گردانی» یا «شبیه‌خوانی» یا «تعزیه» نمایشی بوده است در اصل برپایه‌ی قصه‌ها وروایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و ـ خصوصاً وقایع وفجایعی که‌درمحرم سال ۶۱ هجری درکربلا برای امام‌حسین وخاندانش پیش‌آمد[۱] ، ولی بزودی گسترش یافت و همه‌ی جنبه‌های داستانی وتفننی فرهنگ توده را شامل شد .

---

۱ ـ موضوعهای اصلی تعزیه تقریباً اینها بود :

الف : فرود آمدن جبرئیل برای آگاه کردن پیغمبر از این‌که نوه‌هایش حسن وحسین توسط دشمنان دین‌به شهادت میرسند و سپس رحلت پیغمبر . رحلت حضرت فاطمه دختر پیغمبر ومادرحسن وحسین . شهادت حضرت علی پسرعم‌پیغمبر وپدر حسن‌وحسین . زهرخورانیدن به امام حسن وشهادت او .

ب : مردم کوفه امام حسین را پنهانی برای بدست‌گرفتن خلافت به کوفه دعوت میکنند . مسلم ازطرف امام به‌کوفه میرود تا حرکت امام را خبردهد اما دستیاران خلیفه‌ی غاصب که یزید باشد دو طفل او و سپس خودش را به شهادت میرسانند . امام با خانواده‌اش و سپاهی از مریدان از مکه به سوی‌کوفه میرود ،

←

از هنگام تسلط عربها برایران ، ایرانیان همیشه فرصتی می‌جستند تا

↓

ازطرف یزید هم حربا گروهی اندك و سپس شمر و ابن سعد با سپاهی بسیار برای جلوگیری از امام می‌آیند . محل برخـود صحرای کربلاست . حربه حقانیت امام ایمان میآورد وبه نفع اومیجنگد وکشته میشود . امام حسین دربرابرفرستادگان یزید که رسولان ناحقند ایستادگی می‌کند . وعده های فریبنده‌ی آنها در او اثری ندارد . آنها آب فرات‌را بروی سپاه امام می‌بندند ؛ محاصره طول میکشد، امام به همراهانش میگوید که ایستادن مرگ است و مرگ در راه حق شاهراه بهشت است ، وهمه را درماندن یارفتن وزیستن‌آزاد میگذارد . جز هفتاد ودوتن دیگر دوستانش اورا تنها میگذارند. این هفتادودوتن هم به تدریج کشته‌میشوند؛ عباس برادر ناتنی امام حین‌آوردن آب به شهادت میرسد . پسران خواهر امام ، و دو پسر امام علی‌اکبر و علی اصغر نیز کشته میشوند . دراین تنگنا قاسم پسر بزرگ امام حسن با فاطمه دختر امام حسین عروسی میکند ولی پیش از تحقق ازدواج به همراهی‌برادرش عبدالله شهید میشود. در دهمین روز محرم‌امام‌به همه‌ی شیعیان وپیروان حقیقت وعده میدهدکه درصحرای محشر شفاعت‌آنان را نزدخدا وپیامبر خواهد کرد ، سپس جنگ میکند و به شهادت میرسد . چادرها به غارت میرود وهمه‌ی خاندان اسیر میشوند وبه‌کوفه وشام برده میشوند. ارواح پیامبران پیشین اندوهگین براجساد شهدا میگذرند ، و سپس افراد قبیله‌ی بنی‌اسد جسدها را به خاك میسپرند .

پ : در بارگاه یزید ایلچی‌کافر فرنگ با دیدن اسرا و سر بریده‌ی امام ایمان میآورد ، از امام دفاع می‌کند و شهید میشود . اسرا را درکوچه و بازار میگردانند واین مردم را منقلب می‌کند . هیچیك از مسببان واقعه‌ی‌کربلا نمی‌توانند ازآتش خشم خدا بگریزند ؛ چهارسال بعد (درسال٦٥)یکی ازطرفداران امام به اسم مختار ثقفی خروج می‌کند وطی‌کشتار انتقام جویانه‌ای اغلب‌آن‌ها را به‌کیفرمیرساند .

ـ دراین واقعه پسرامام، علی اوسط ملقب به زین‌العابدین (از شهربانو، مادر ایرانی)که‌به واسطه‌ی بیماری نتوانسته بودبجنگد زنده ماند وکمی بعد به امامت رسید . امام‌های بعد احفاد او هستند و ماجرای زندگی و مشقات و پایان آنها به زودی موضوع تعزیه‌نامه‌های دیگری شد .

خود را ازاین‌سلطه رهاکنند ؛ پیدایش نهضت‌های مقاومت و فرقه‌های ایرانی که دشمنان دستگاه مرکزی قلمروی عربی اموی و بعدها حتی عباسی بودند ، ازنتیجه‌های این کوشش بود . یکی از بهانه‌های این مخالف خوانی موضوع غصب خلافت بود توسط افرادی که از خاندان پیغمبر نبودند . ایرانیان در برابراین‌خلفا ازافراد خاندان پیغمبر ودنباله‌هاشان (تامدتی‌ازفرمانروایان عباسی) حمایت‌کردند و بدین‌ترتیب فرقه‌ی معتبری به وجود آورندکه با نام «شیعه» خود را از فرقه‌های معتقد به دستگاه خلافت ــ خصوصاً «سنی» ها ــ جدا می‌کرد . شاید ایرانیان نزدیکی به دوده‌ی پیغمبر را از آنجهت حس میکردندکه یکی از همدمان پیغمبر یعنی سلمان ، اهل ایران بوده است ، یا که چون پیغمبر بنابرحدیثی از انوشیروان شاه ساسانی به‌احترام یادکرده، یا ازآنروکه میگویند حضرت علی بافروش برده‌وار دختران اسیر یزدگرد سوم آخرین شاه ساسانی مخالفت‌کرد و هریك ازآنها را با احترام به کابین یکی‌ازبزرگان عرب درآورد. قاتل عمر(که میگفتندغاصب‌حق پیشوائی‌است) راهم ابولوء لوء ایرانی میدانند ، و مهمتر از همه اینکه شهربانو همسر امام حسین ایرانی ویکی از دختران یزدگرد سوم بود . شهربانو مادر چهارمین امام شیعیان یعنی زین‌العابدین بودکه امام‌های بعدی همه از پشت اویند ودر نتیجه همه از اصل شهربانو ، که ازآن میان هشتمین امام نیز درایران دفن است . به هرحال جانبداری ازخاندان رسالت همیشه یك سرپوش مذهبی بود برای نهضت های سیاسی ضد عربی ایرانیان . زیرکانه ترین استفاده از این سرپوش را صفوی ها کردند در آن هنگام‌که با رسمی کردن مذهب شیعه و برانگیختن احساسات مذهبی مردم ــ برعلیه عثمانی سنی مذهب ــ وحدتی به این سرزمین ومردمش دادند واستقلالی به قلمروی خود. پیدایش یا تحول و تکامل تعزیه یکی ازنتیجه‌های این استقلال سیاسی و مذهبی بود . صفویها که میخواستند این‌علم را برپا نگه دارند ازشعرومعماری مذهبی ، ونیز دسته‌های نمایشی‌مذهبی حمایت‌کردند . ازطرفی به‌تدریج براثر پیدایش‌ثبات وآرامش نسبی، یك طبقه‌ی متوسط وحتی‌مرفه بازرگان وکاسبکار به‌وجودآمدکه به‌پیروی از اقتضای زمان ، شاید برای نمایش‌اعتبار خود وشاید هم به‌قصد ثوابکاری و

جلب‌آمرزش اخروی، کمك‌های مالی‌فراوان به اینگونه دسته‌های مذهبی ـ که هر ساله توسعه میبافت ـ میکرد . به همین دلیل در پایتخت صفویها یعنی اصفهان‌کار دسته‌گردانی به منتهای عظمت خود رسید . تاآنجاکه تماشاگران ساکن دسته‌ی عظیم وصامتی‌را سان می‌دیدند که گذشتنش ازبامداد تاشامگاه طول میکشید ودرآن صحنه‌هائی به‌ترتیب ازبدو خلقت تازیارت‌کردن شیعیان از مرقد امام هشتم تدارك شده بود . و چنین دسته‌هائی تا نیم‌قرن پیش هنوز دراصفهان باقی بود .



« در تاریخ ابن‌کثیر شامی‌آورده است‌که معزالدوله احمد بن بویه در بغداد در دهه‌ی اول محرم امرکرد تمامی بازارهای بغداد را بسته سیاه عزا پوشیدند وبه‌تعزیه‌ی سیدالشهدا پرداختند . چون این‌قاعده دربغداد رسم‌نبود لهذاعلماء اهل‌سنت‌آنرا بدعتی‌بزرك دانستند وچون برمعزالدوله‌دستی‌نداشتند چاره‌جزتسلیم نتوانستند. بعد ازآن‌هرساله تاانقراض دولت دیالمه شیعیان در ده روزاول محرم درجمیع بلاد رسم تعزیه به‌جا می‌آوردند ودربغداد تااوایل دولت سلجوقی برقرار بود »[۱].

« به طوریکه احمدبن ابوالفتح در احسن‌القصص آورده (به شماره‌ی *567 a* در موزه‌ی آسیایی) تعزیه در سال ۹۶۳ میلادی [حدود ۳٤۲ شمسی] دربغداد توسط معزالدوله‌ی بویه‌ای اجرا شد»[۲].

ازدومدرك بالابرمیآیدکه سیاه پوشیدن وبازاربستن درعزای‌امام‌حسین بنا به‌امرمعزالدوله رسم یارسمی شد . وبه‌گمانم این‌مدرك‌ها ـ برخلاف‌تصور خیلیها ـ گوینده‌ی این مطلب نباشدکه تعزیه به معنای نمایشی‌آن هم از این زمان معمول شده باشد ، خصوصاً که توجه داریم یك شکل نمایشی طی زمان و به تدریج وبرپایه‌ی پذیرش شرائط ومردمان به وجود میآید نه یکباره وبنا

۱و۲ـ رجوع شود به *A Litrary History of Persia* از برون *Browne* جلد سوم (کمبریج ـ ۱۹۲۷) صفحات ۳۱ و۳۰ ـ برون این دو یادداشت راکه یکی به فارسی است ودیگری به‌آلمانی از رابینو *Rabino* گرفته است .

به فرمان . به هرحال معزالدوله سوگواری برای خاندان رسول را عمومی کرد ، وطی‌هفت قرن مرحله به مرحله شکل نمایشی تعزیه یا شبیه خوانی از آن خارج شد . چگونگی این تحول‌را به صورت تقریباً دقیقی میتوان ازیاد داشتها و سفرنامه‌های سیاحان اروپائی استخراج کرد . این یادداشتها مسیر پیدایش وتکامل تعزیه را چنین نشان میدهد : ابتدا تنها دسته‌هائی بوده‌اندکه به‌کندی ازبرابر تماشائیان می‌گذشته‌اند وباسینه زدن وزنجیرزدن وکوبیدن سنج ونظایرآن ، وحمل نشانه‌ها وعلم‌هائی‌که بی شباهت به افزارهای جنگی نبود ونیز هم‌آوازی وهمسرائی درخواندن نوحه ، ماجرای‌کربلا را به مردم یادآوری میکردند . درمرحله‌ی بعدی‌آوازهای دسته جمعی‌کمترشد ونشانه‌ها بیشتر، ویکی‌دو واقعه‌خوان ماجرای‌کربلارا برای تماشاگران نقل‌میکردند وسنج وطبل ونوحه آنهارا همراهی میکرده است . چندی بعد به‌جای نقالان، شبیه چندتن از شهدا را به مردم‌نشان دادندکه باشبیه‌سازی ولباسهای نزدیك به واقعیت میآمدند ومصائب خودراشرح میدادند . مرحله‌ی بعدی گفت‌وشنید شبیه‌ها بود با هم، وبعد پیدایش بازیگران. شاید درآخرین نیم قرن دوره‌ی صفویه، تعزیه تحول نهائی‌خودرا طی‌کرد وبه‌آن شکلی‌که میشناسیم درآمد.[1]

« نویسنده‌ی دقیق ئولیاریوس *Oléarius* که ماه محرم ۱۰۱۶ هجری شمسی‌را دراردبیل ـ شهرمقدس‌خاندان صفوی ـ بوده است توضیحات مفیدی ازآنچه دیده بود میدهد : سوگواریها ، نوحه‌ها ، مراثی وتیغ‌زنی‌ها که در روز عاشورا (روزقتل) جاری بوده‌است ، اما [نه‌او و نه هیچ سیاح دیگرعصر صفوی] هیچ اشاره‌ای به عرضه‌ی نمایشی‌واقعه نمی‌کند . بنابراین محققاست که دراین زمان وجود نداشته است »[2].

---

۱ ـ مختصر اشاره‌یی به این‌طی‌مراحل‌کرده است ادوارمونته ـ *Montet* درکتابش ؛ مذهب و نمایش در ایران ـ *La religion ét la théâtre en Perse* (پاریس ـ ۱۸۸۷) . نسخه‌ی دستنویسی از این‌کتاب را علی امیری دراختیارم گذاشت .

۲ ـ *A Litrary History of Persia* ـ ص ۲۸ و ۲۹ .

«تاورنیه ـ *Tavernier*» یکی ازمراحل تحول‌را دریادداشتهایش نشان داده‌است. اودرمحرم ۱۰٤٦خورشیدی‌درحضورشاه‌صفی دوم دراصفهان شاهد مراسمی بوده‌است‌که پنج ساعت پیش‌از ظهر شروع شده و تا ظهر طول‌کشیده است. گفته‌ی او بامدرکی درشبیه‌سازی تمام میشود : « دربعضی ازآن عماریها طفلی‌هائی شبیه نعش خوابیده بودند، وآنهائی‌که دور عماری را احاطه‌کرده بودندگریه و نوحه و زاری می‌کردند . این اطفال شبیه دوطفل امام حسین هستند که بعد از شهادت امام ، خلیفه‌ی بغداد یزید آنها راگرفت و به قتل رسانید[1]...»

به‌دلیل حرمتها این دسته‌ها را فقط مردان میگردانیدند وزنان به‌هیچ روی درآنها جائی نداشتند؛ نقش‌های زنان را جوانان تازه سال و نازك صدا بازی میکردند ، امابین‌کودکان دختربچه‌های‌کمترازنه‌ساله نیزوجود داشتند. بهرجهت‌یکصدو بیست‌سال‌پس‌ازگزارش «تاورنیه» درنوشته‌ی «ویلیام فرانکلین ـ*Frnklin* » این نمایش را در یکی از مراحل نهائی اش می‌بینیم . او در کتابش «مشاهدات سفرازبنگال به‌ایران[2]»، درفصل‌ازبنگال به‌شیراز بازیهائی راکه درمحرم ۱۱٦٦ شمسی (عهدزندیه) دیده است می‌آورد : «... هرروز اشخاصی‌که برای این‌کار هستندگوشه‌هایی ازاین داستان را نمایش میدهند. نشانه‌هائی هم دردسته‌ها حمل می‌کنندکه یکی ازآنها نمایشی است به‌نام «آب فرات» . دسته‌های بچه‌ها و جوانان‌که عده‌یی به لباس سربازان ابن اسعد و گروهی به قالب همراهان درمانده‌ی امام حسین در آمده‌اند ، در کوچه‌ها میگذرند وباهم‌نزاعهایی میکنندکه‌گاهی به‌جنگهای نسبتاً شدیدی می‌انجامد. در جای دیگر خلیفه یزید را می‌بینیم‌که روی تخت مجللی نشسته ، اطرافش قراولان ایستاده‌اند و کنارش سفیر فرنگی که داستان اسلام آوردنش را قبلا

۱ـ سفرنامه‌ی تاورنیه ـ ترجمه‌ی ابوتراب نوری باتجدیدنظردکترحمید شیرانی (چاپ دوم ـ ۱۳۳٦ ـ تائید اصفهان) ص ٤۱٤ .

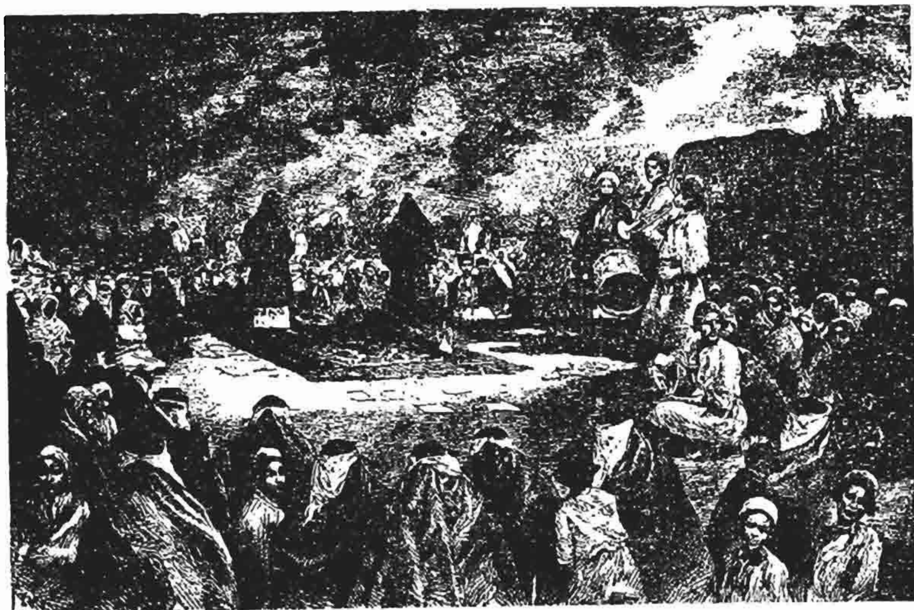
۲ـ *Observations Made on a Tour from Bengal to persia* (لندنـ ۱۷۹۰) که ما ترجمه‌ی فرانسه‌اش را به دست داشتیم تحت عنوان *Voyages dans l'Inde en Perse* (پاریس ـ ۱۸۰۱)

تعریف کردیم . یکی از جالب‌ترین نمایشهای این سوگواری نمایش عروسی قاسم جوان پسر امام حسن است با دخترعمویش که دختر امام حسین باشد . این عروسی هیچگاه تحقق نیافت چون قاسم در یکی از نبردهای کنار فرات درهفتم محرم کشته شد . پسرجوانی نقش عروس‌را باهمه‌ی تزیینات یك‌عروس بازی میکند . این عروس همراه زنهای خانواده‌اش است و با لحنی اندوهبار شعری راجع به پایان غم‌انگیز شوهرش که توسط کفار نابود شده میخواند . نمیتوان دقایق جداشدن آنها را فراموش کرد ؛ وقتی که شوهر نامزد جوانش را ترك میکند تا به‌جنگ برود با او لطیف‌ترین وداع‌ها را میکند و جامه‌ی سوگواری به‌او میدهد. ودخترهم جامه‌را بروی شانه‌های‌خود میاندازد...»

این نوشته نشان میدهد که دراواخر سلطنت زندیه تعزیه شکل خود را پیدا کرده بوده است. کمی‌بعد درابتدای دوره‌ی قاجاریه تعزیه به‌دلیل‌حمایت شاهان ونیز طبقه‌ی‌جدیدمرفه بازرگان وسیاسی دامنه‌دارترشد. این پشتیبانی تنها یك حمایت خالص ازنمایش نبود ، بلکه نیزوسیله‌یی برای بدست آوردن وجاهت ملی بود ، زیرا بسیاری هم بودندکه دراثر تفسیرهای مخالف علما ، ازحمایت تعزیه روی‌گرداندند وبه‌ساختمان مسجد ومحراب پرداختند. باری ازاین پس هم درمیدانها وگورستانها نمایش میدادند وهم در نمایشخانه های موقت که نام «تکیه» یا « حسینیه » داشت . ساختمان تکیه‌های موقت رابطه‌ی روشنی‌داشت باروحیه‌ای ناشی ازدوره‌ی‌طولانی چادرنشینی گذشته. نمایشخانه عبارت‌بود ازچادر یاخیمه‌ی بسیار بزرگی‌که برتیرکهای چوبی استوار میشد ومیشدآنرا به‌آسانی برپاکرد یا جمع و منتقل کرد. کمی بعد نمایشخانه‌های ثابت هم توسط رجال وقت ساخته شدکه ساختمان اینها ارتباط واضحی داشت باساختمان‌سنتی زورخانه‌ها[1] ، باغرفه‌هائی‌برای‌تماشائیان برگرداگردمحوطه

۱ ــ به نظر میرسد که معماری حیاط کاروانسراها یك طرح مقدماتی ساختمان تکیه‌های ثابت وپیش ازآن حتی بنای زورخانه‌ها بوده است.گرداگرد حیاط‌کاروانسرا غرفه‌ها وحجره‌هائی بود برای مسافران، ودر وسط سکوی‌بزرگی به بلندی یك ذرع‌که اصلا سقف انبارآب بود . هرگاه درشبی‌خوش قافله‌ای‌اطراق میکرد، براین سکونقالان وکشتی‌گیران وبازیگران منفرد یا مطربان دوره‌گرد مسافران را ــ که برایوانهای غرفه‌ها گرد میآمدند ــ سرگرم میکردند . اگر مسافران‌زایر بودند، انواع‌نقالیهای مذهبی خصوصاً صورت‌خوانی وشمایل‌گردانی در این تماشا سهم بزرگتری داشت .

وسکوئی (به‌جای گود) در وسط که جای بازی بود . تاریخ دقیق ساختمان یکی ازاین تکیه‌های ثابت یعنی «تکیه‌ی نوروزخان» ۱۱۷۷ شمسی ، مقارن با اولین سالهای سلطنت فتحعلیشاه است .



تعزیه درفضای باز با شبیه‌خوانان دوره‌گرد.
[از کتاب *La Perse, le Chaldeé et la Susiane* خانم دیولافوا]

سرهنگ «گاسپاردروویل ـ *Drouville*» در ۱۲۰۰ شمسی در طهران شاهد تعزیه‌ای‌بوده است‌که درفضای‌باز اجرا میشده وچهارهزار سیاهی‌لشکر داشته است : «مهمترین مرحله‌ی نمایش روز دهم محرم برصحنه میآید . در این روز یکی ازدرباریان‌که ایفای نقش حسین‌بن علی به‌وی محول شده است باسوارانی به‌تعداد همراهان حسین‌به‌هنگام عزیمت به‌کوفه ، به‌میدان میآید. ناگهان عبید زیاد در رأس چندین‌هزار سرباز سرمیرسد ، اما امام حسین از تسلیم و بیعت سر باز میزند و با وجود همراهان معدود خویش با شجاعت و شهامت به‌جنگ ادامه میدهد. من ازدیدن این صحنه‌ی جاندارکه چیزی از واقعیت‌کم نداشت به‌حیرت افتادم . حیرتم وقتی بیشترشدکه دیدم پس‌ازپایان نمایش از آن چهارهزار تن‌که بدون رعایت نظم و احتیاط به‌جان هم افتاده

بودند حتی یك تن نیز زخمی نشده است...[1]»

در ۱۲۱۷ شمسی ـ پنج سال پس از مرگ فتحعلی شاه ـ «الکساندر خوچکو» از سی وسه تعزیه‌نامه‌ی اصلی نام میبرد که محورهمه‌ی شبیه‌خوانی‌ها بوده‌است ودردفتری به‌اسم «جنگ‌شهادت» متعلق به‌فتحعلیشاه آنهارا بازنویس کرده بوده‌اند. می‌گوید اینهارا مردی به‌اسم «خواجه حسینعلی‌خان» به‌من فروخت که سردمدار نمایشهای دربار درطهران بود ومدعی اینکه اینهارا او نوشته است یالااقل درچندتای آنها تجدید نظر کرده است[2]. این نشان میدهد که تعزیه نویسی از مدتها پیش ازاین شروع شده بوده است، فکر مجموعه کردن تعزیه‌نامه‌ها نیز دلیل رونق تعزیه‌نویسی است.

درمحرم ۱۲۲۸ شمسی « ئوژن فلاندن ـ *Flandin* » تعزیه هائی در طهران دید ودرباره‌ی آنها چنین نوشت:

«... به‌زیرچادرهایی که‌درمعابرعمومی، حیاط‌مسجدها، یادرون‌قصرهای بزرگ برپا میسازند دایر میشود. در وسط چادر تختی میگذارند که بازی روی‌آن انجام میشود. روی تخت منبریست که پیش از هرنمایش ملائی بالای آن رفته مردم‌را وعظ می‌کند وبرای نمایش‌حزن‌انگیز بعدآماده‌شان میسازد. شبیه‌ها به طوری لباس میپوشند که اعمالشان تا ممکن است حقیقی به نظر آید. فرنگی‌که نقش مهمی‌را بازی می‌کند لباسش اروپائی است. بازیگران یکی ازاین نمایشها ازحضور ما در طهران استفاده‌کرده کلاههای سه‌گوش و نیز چندتکه ازلباسهای مارا قرض‌گرفتند تاخودرا فرنگی حقیقی نشان‌دهند. یکی از برادران [محمد] شاه مارا به‌یکی ازاین تعزیه‌ها دعوت‌کرد. چند روز بعد هم به مجلس دیگری رفتیم. آخری در هوای آزاد، جائی که تماشاچیانش بربامها وپشت پنجره‌ها واطراف جمع شده بودند به‌معرض‌تماشا درآمد. منظره‌ای‌که بیشتر مرا جلب‌کرد، جنگی بودکه بین پیروان خاندان

۱ـ سفرنامه‌ی دروویل ـ ترجمه‌ی جواد محیی (گوتمبرك ـ ۱۳۳۷) ص ۱۴۰ و۱۴۱ ـ نام اصلی‌کتاب دروویل *Voyage en Perse* است اولین چاپ، سن‌پترزبورگ ۱۸۱۹.

۲ـ رجوع شود به *Le Théâtre Persan* بخش تعزیه

حسین ولشکر یزید اتفاق افتاد. این منظره چنان اثرمیکرد که انسان به‌شك می‌افتاد نکند حقیقی باشد... تعزیه‌نامه‌ها به‌شعر نوشته شده‌که بازیگران با آهنگ وحالات وحرکات مخصوص میخوانند و درمردم ایجاد شور می کنند. مدت تعزیه ده‌روز است لیکن علاقه ورغبت مردم به تعداد این روزها افزوده است ... گرچه تعزیه با ایمان و خلوص بازی میشود معهذا ایرانیان به من گفتند بیشترملاها بااین رویه مخالفندو بدمیدانندکه امامهایشان‌را برصحنه‌ی نمایش ببینند!...»[1]



یك‌گروه تعزیه‌گردان . سمت راست پیرمرد مطراق به دست معین‌البکاست .
[ازکتاب یادداشتهائی اززندگی خصوصی ناصرالدینشاه]

تصور میرودکه مخالفت واعظان و ملاها با تعزیه یك مخالفت حرفه‌ای بوده است، زیرا دیگرمردم از پدیده‌ی تازه (یعنی نمایش ؛ هرچند مذهبی)

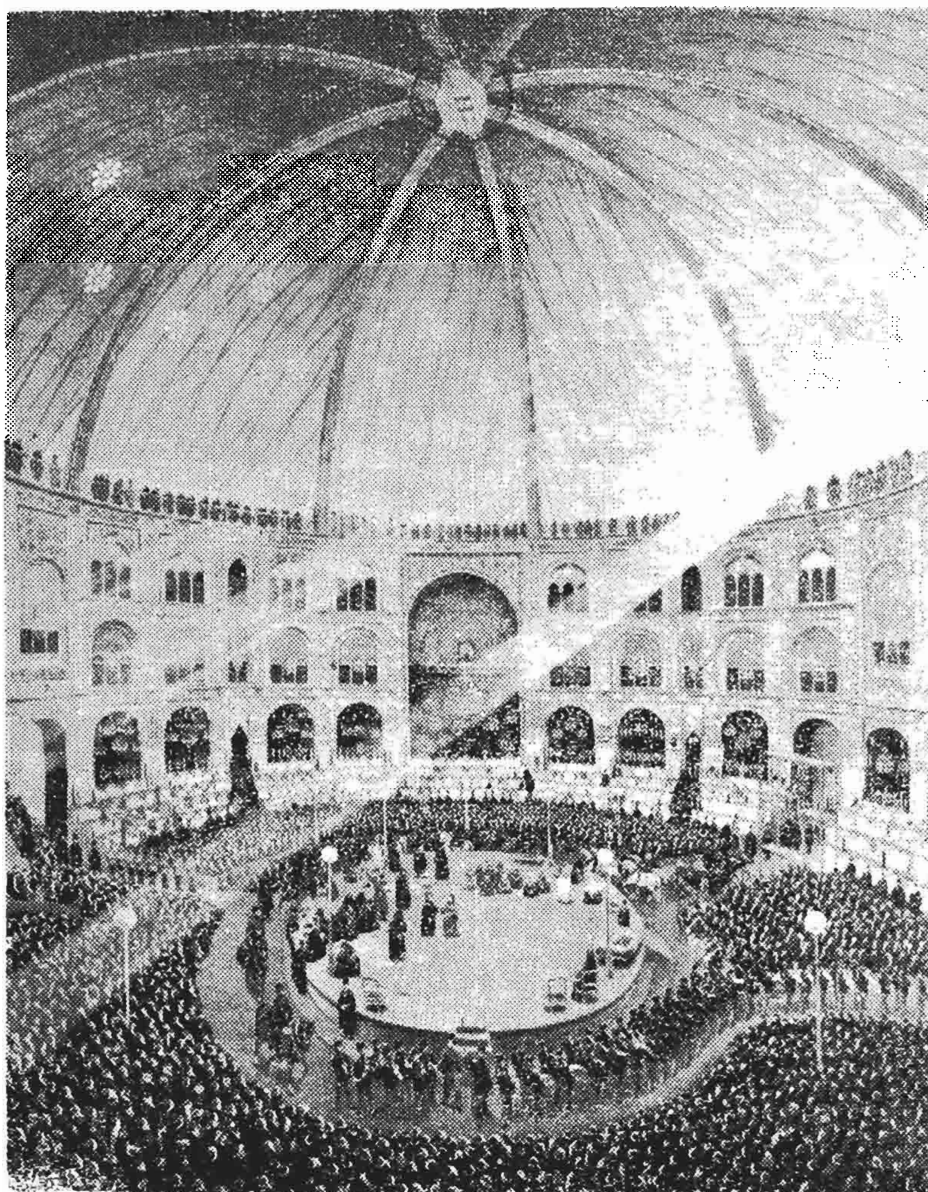
۱ـ سفرنامه‌ی ئوژن‌فلاندن‌ـ ترجمه‌ی حسین نورصادقی (چاپ‌دوم‌ـ۱۳۲۶) ملخص ومصحح صفحات ۱۰۱ و ۱۰۲ .

بیشتر استقبال میکردند تا ازخطابه‌های آنان. ازطرف دیگر گفتنی‌است که در نخستین مراحل‌تعزیه بسیاری ازنقالان‌مذهبی‌وغیرمذهبی به‌بازی تازه پیوستند؛ نخست برای واقعه‌خوانی دردسته‌ها وسپس برای بازی درنمایش. بدین‌ترتیب تعزیه حین جستجوی شکل‌نهائی‌خود فراوان ازمایه وسبك نقالی کمك گرفت. جالب است که هنوزهم میتوان دو روش مشخص نقالی را درتعزیه تشخیص‌داد؛
ـ بیان غمناك آوازی دردستگاههای معین موسیقی ایرانی که «مظلوم خوانها» به‌کار میبرند وبازمانده‌ی نقالی‌مذهبی است ، ـ بیان غلوشده‌ی پراز طمطراق وتحرك وشکوه که «اشقیا» به‌کار میبرند وبازمانده‌ی نقالی حماسی است.

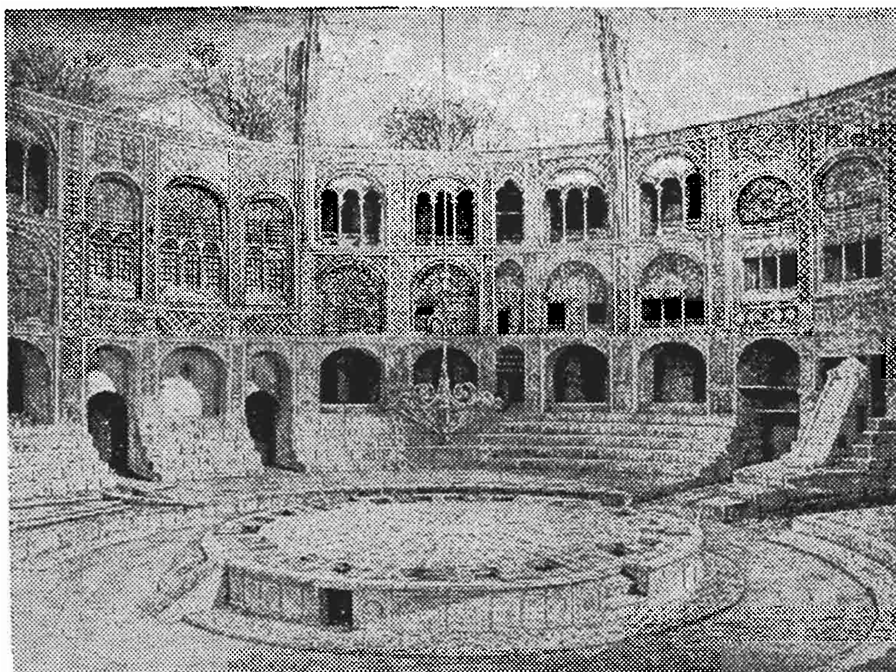
پیش ازاین دیدیم که چگونه تعزیه مراحل تکوین خودرا اززمان معزـ الدوله‌ی دیلمی تااواخر صفویه یك‌به‌یك پیمود. اندکی بعد نادرشاه افشارکه سنی بود وعلاقمند به‌دوستی ایران وعثمانی، سعی‌کرد از توسعه‌ی این نمایش خاص شیعی جلوگیری‌کند وتا حدودی‌هم موفق شد ، ولی بعدازاو در دوره‌ی زندیه این نمایشهاکه ضمناً تنوعی هم بود درزندگی یکنواخت عامه‌ی مردمـ ادامه‌یافت، ودرعهد قاجاریه‌که طبقات مادون چون پدیده‌یی مذهبی وطبقه‌ی مرفه و اشرافی چون تفنن و تجمل از آن حمایت میکردند بسطی پیداکرد تا درروزگار و تحت حمایت ناصرالدینشاه قاجار به‌اوج توسعه و شکوه خود رسید .

یکی‌ازمدرك‌های ایرانی درمورد تعزیه‌ی دوره‌ی ناصرالدینشاه توضیح میدهد: «ناصرالدین‌شاه‌که از همه‌چیز وسیله‌ی تفریح میتراشید دراین‌کار هم سعی فراوان به‌خرج داد وشبیه‌خوانی‌را وسیله‌ی اظهار تجمل و نمایش شکوه وجلال سلطنتش‌کرد وآنرا به‌مقام‌بزرگی رساند. شاهزاده‌ها ورجال‌هم به‌شاه تأسی میکردند وآنهاهم تعزیه‌خوانی راه میانداختند. کم‌کم تکیه‌های سرمحل هم‌که سابقاً تعزیه‌های عامیانه میخواندند از حیث نسخه و تجمل به‌بزرگان تأسی جسته وهریك به‌فراخور توانائی اهل محل بیش وکم تجمل و شکوه را دراین عزاداری واردکردند. درده‌ه‌ی‌اول محرم رویهمرفته بین دویست‌سیصد ازاین مجالس تعزیه‌داری درخانه‌های اعیان وتکیه‌های محلی در شهرتهران دائربود. همینکه اعیانیت درتعزیه وارد شد نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شد و

پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط به عزاداری نبود مانند تعزیه‌ی درة الصدف و تعزیه‌ی امیرتیمور و تعزیه‌ی حضرت یوسف و عروسی دختر قریش نیز درآن واردگردید و برای اینکه جنبه‌ی عزاداری‌آنهم بالمره ازبین نرود، درمقدمه یکی ازاین حکایات نیمه‌تفریحی و نیمه‌اخلاقی و درآخر یکی از واقعات یوم



تکیه‌ی دولت ، یك نقاشی از کمال‌الملك
[محفوظ در موزه‌ی کاخ گلستان]



صحن خالی تکیه‌ی دولت
[از کتاب *Persia and the Persians*]

الطف به‌نمایش گذاشته میشد[1]».

براساس مدارك موجود معلوم است که دردهه‌ی اول ماههای محرم عهد ناصرالدین‌شاه تقریباً سیصدمجلس «شبیه‌خوانی» در نمایشخانه‌های موقت ودائم یعنی«تکیه» ها و«حسینیه» ها برپا میشد. «گوبینو ـ *Gobineau*[2]» میگوید که تکیه‌های کوچك پایتخت هریك تاسیصد تماشاگررا درخود جا میداده است. نمایشخانه‌های بزرگ[تکیه‌ی‌ولی‌خان، تکیه‌ی سپهسالار، تکیه‌ی‌قورخانه، تکیه‌ی حاجی‌میرزاآقاسی، تکیه‌ی‌سرچشمه، تکیه‌ی عزت‌الدوله ، تکیه‌ی نوروزخان، تکیه‌ی رضاقلیخان، تکیه‌ی سرتخت، تکیه‌ی اسمعیل‌بزاز ، تکیه‌ی چهل‌تن ، تکیه‌ی سیدناصرالدین، تکیه‌ی حیاط‌شاهی وغیره] تاحدود سه‌هزار نفرجاداشته

---

۱ ـ شرح‌زندگانی‌من ازعبدالله‌مستوفی (ج۱ ـ چاپ دوم) مخلص ص۲۸۸.
۲ ـ کتاب *Religions et Philosophies dans l'Asie Central* (اولین چاپ ۱۸٦۵) ، فصل معتبر ومشروحی‌که درباب تعزیه دارد . این فصل در چاپ ۱۹۵۷ آن‌که دردسترس‌ما بود ازصفحه‌ی ۳۲۵ تا ٤۵۹ آمده است .

است، ودراصفهان تکیه‌هائی [گویا بدون‌سقف] بوده‌است که در آنها بین بیست تا سی‌هزار نفر به‌تماشا می‌نشسته‌اند».

«کنت گو بینو» که سالهای ۱۲۳٤/۳۷ و ۱۲٤۰/٤۲ شمسی‌را درایران بوده‌است عظمت‌تکیه‌های‌آن دوره را ستوده وازجمله‌هم به‌تکیه‌ی ناصرالدینشاه در پایتخت موسوم به «تکیه‌ی‌شاهی» اشاره کرده است وهم به‌تکیه‌ی ییلاقی او درنیاوران. ولی در ۱۲٤۸ شمسی بود که به‌دستور ناصرالدینشاه و مباشرت دوستعلی خان معیرالممالك عظیم ترین نمایشخانه‌ی همه‌ی اعصار تاریخ ایران یعنی «تکیه‌ی دولت» در زاویه‌ی جنوب غربی کاخ گلستان باگنجایش حدود بیست هزارنفر وصرف‌مبلغی‌معادل یکصد و پنجاه هزار تومان ساخته شد.

ساختمان مدور «تکیه‌ی دولت» درچهارطبقه و بامساحت تقریبی دوهزار وهشتصد و بیست ذرع مربع مجلل‌ترین نمایشخانه‌های تعزیه بوده است[1] و در این تکیه بود که هرساله دردهه‌ی اول محرم پس‌از ساعتها گرداندن دسته‌های بزرگ وپرابهت(که غلبه‌ی‌جنبه‌ی‌تماشائی ورقصی‌دفیله‌شان‌خاطره‌ی عزاداری را ازیاد میبرد) بزرگترین وپرجلال‌ترین نمایشهای تعزیه[2]ــ روزی دوبارــ

۱ــ *Benjamin* درکتابش *Persia and the Persians* (چاپ‌لندن ــ۱۸۸۷) مشخصات واندازه‌های تقریبی تکیه‌ی دولت را چنین ذکرمیکند: قطر ساختمان ٦۰ متر، ارتفاع ۲٤متر، قطرسکو ۱۸ متر، بلندی سکو ۹۰ سانتیمتر، عرض گذرگاه محیط برسکو ٦ متر، عرض هرطاقنما ۵ر۷ متر، عرض وسیع‌ترین مدخل ۲۵ر۸ متر. تنها درعرصه‌ی‌گردگذرگاه که ۳۰سانتیمتر بلندی داشت چهار هزار زن می‌نشسته‌اند. گرد این عرصه چهار ردیف پله‌کان برای نشستن مردان بوده است، ومحیط براین طاقنماهای اشراف‌بود درسه طبقه (این تکیه یك طبقه‌هم زیر زمین داشته است). مولف «جغرافیای اصفهان» در ۱۲۵٦ شمسی ازیك تکیه‌ی جدیدالبنای‌اصفهان صحبت میکند (ص۲۲) که‌بانی‌آن مسعودمیرزای ظل‌السلطان حکمران بوده است وگوید از نظر شکوه نسبت به تکیه‌ی دولت مرتبه‌ی دوم را دارد اما به‌حسب وسعت رتبه‌ی اولی را.

۲ــ این توصیفی‌است ازیك صحنه‌ی «حضرت یوسف»: «آمدن تاجرمصری برسرچاه‌وفروش‌یوسف‌به‌توسط‌برادران‌خیلی‌تماشاداشت. عدلهای‌قماش وصندوقهای مال‌التجاره‌ی سربسته‌را برشترها بارکرده بودند وروی‌هریك ازآنها یك‌کاکاسیاه
←

برصحنه میآمد، «روزها ازدوساعت بعدازظهر تانزدیك غروب، و شبها از دو تاپنجشش ساعت ازشب گذشته . و درشب چندین هزار چراغ و شمع افروخته میشد و بهمراتب برجلال وشکوه مجلس افزوده میگشت[1]».



تکیه‌ی دولت پس از اجرای یك نمایش در ۱۲۶۹ شمسی
[ازکتاب؛ یادداشتهائی اززندگی خصوصی ناصرالدینشاه]



با پیراهن‌عربی سفید وکلاه فینه‌ی‌سرخ نشسته بود. شاید دویست شتربه‌این‌ترتیب میآمد ومیگذشت تابالاخره تاجر وزیردستان وهمراهان باآبداری وقبل و منقل وبارهای آشپزخانه و چادر ودستگاه میرسید و در سرچاه رحل اقامت میافکند . فروش یوسف درمصر موقع نمایش تجملات سلطنتی بودکه از دستگاههای سلطنتی آنچه‌نخبه وزبده‌بود هریك درموقع‌خود نمایش داده‌میشد» (کتاب شرح زندگانی من ـ ج ۱)

۱ـ یادداشتهائی‌اززندگی خصوصی ناصرالدینشاه ازدوستعلی معیرالممالك [پسرمعیربزرگ] (چاپ علمی ـ سال ؟) .

ترکیب ساختمان تکیه‌های ثابت[1] این بود: ـ سکوئی در وسط به بلندی بین نیم تاسه ربع ذرع که جای بازی بوده است. دوردیف پلکان دو یاسه تائی درطرفین سکو برای بالا و پائین رفتن. گذرگاهی محیط برسکو که آنهم جزء عرصه‌ی بازی بود ومعمولا جای اسب‌تازی و جنگ وجدال. محوطه‌ای محیط بر گذرگاه که جای نشستن زنان و کودکان تماشاگر بود. غرفه‌ها وطاقنماهائی گرداگرد تکیه دریك یا دو یاسه طبقه که مردان تماشاگر در آنها می‌نشسته‌اند، وگاه یکی‌از این طاقنماها هم برای نشان دادن صحنه‌یی مهم به‌کار میرفت. یکی از غرفه‌های هم‌سطح زمین رخت‌کن بازیگران بود. تکیه چند مدخل داشت که ازبرخی‌از آنها برای‌آمدورفت تماشاگران استفاده‌میشد. دوتا ازاین مدخلها لزوماً راهی داشته است به انبار یاکاروانسرا یا فضائی در پشت تکیه‌که جای نگهداری شتران وافرادقافله یااسبها وسوارکاران بوده است وبرای مثل‌قافله ـ به‌هنگام ـ ازاین‌راه میرسید وپس‌ازیکی دوبار گشتن به‌دور سکو ازراه‌دیگر خارج‌میشد، یاهربازیگرسواره‌ازآنجامیآمدوبه‌آنجا بازمیگشت. نمایشخانه‌ها گاه سقف داشته‌اند وگاه بی‌سقف بوده‌اند و گاه نمایشخانه‌ی بی‌سقف سکوی باسقف داشته است. سقف تکیه ترتیب میبافت از بست‌های چوبی که برآنها چادرمی‌کشیدند وبه‌آسانی‌میتوانست برداشته یاگذاشته‌شود. دربرخی‌تکیه‌ها، طرفین سکو به‌جای پله شیب داشته است، بطوریکه اسب میتوانست ازآن‌بالا و پایین برود. سکو شکل‌های گوناگون داشت؛ گرد، مربع، مستطیل و بی‌قاعده وهمه‌ی اینها تابع شرایطاصلی وشکل‌زمین وساختمان بوده‌است؛ زیرا برخی سکوها دراصل سقف انبار آب بوده، برخی حوضی‌که رویش‌را پوشانده‌بودند وغیره، وباز زیراکه اغلب تکیه‌ها در اصل‌گذرگاه یا مسجد یا کاروانسرا و نظایرآن بوده است‌که باتغییرهائی به‌صورت تکیه درآمد. به‌طور متوسط در هریك ازدوسوم قصبات ودهستانهای ایران یك‌نمایشخانه‌ی تعزیه وجود داشته

---

۱ ـ و تکیه‌های موقت: سکوی چوبی به اسم «تخت» در وسط، گذرگاه محیط برتخت، قالیچه‌های افکنده برگرد این‌گذرگاه برای نشستن تماشاگران. به ندرت ممکن بود درتکیه‌ی موقت اسب وشتر وغیره وارد کنند.

است که یا به‌همین منظور ساخته شده بود یا‌میدانها ومساجدی بوده است که با مختصر تغییری برای این نمایش ترتیب یافته بود. درهریك از شهرها به‌طور متوسط چهار تکیه وجود داشت، غیراز تهران که نامهای حدود سی‌تکیه‌ی آن دردست است. آنچه گفته شد بجز تکیه‌های موقت است، یا گذشته ازمیدانهایی که درآنها ــ درفضای باز وبین حلقه‌ی جمعیت ــ نمایش میداده‌اند.

نمایش درفضای باز شکوه وسیر وادامه‌ای دیگر داشت ؛ این یك جور بازی‌دوره گرد کمال‌یافته‌بود که‌ممنوعیتهای‌اخیر کمتر توانست‌راهش‌را سد کند. برای نمونه اقلا تا حدود بیست سال پیش هرصبح عاشورا تعزیه به‌صورت یك تماشای چشم‌گیر و پرسیاهی لشکر در میدان عالی‌قاپوی اردبیل بازی میشد . دورتادور این میدان را دسته‌های عزاداری پرمیکردند و مردم پشت سر این دسته‌ها یا برسر بامها وپنجره‌های مشرف برمیدان جمع بودند، وگروه‌بزرگی شبیه‌گردان در وسط میدان به‌نمایش واقعه‌ی روز عاشورا میپرداختند . این نمایش‌بسیار عظیم‌بود ودرآن‌گذشته‌ازتعداد بازیگران ورود رده‌های‌جانورانی چون شترواسب، یاکندن‌خندق درمیدان، یا تاراندن اسبها وجنگهای طرفینی ابهت و شکوه فراوان به تعزیه میداد . در پایان که غارت نشان داده میشد خیمه‌ها راآتش میزدند وفرار واسیری زنها وکودکان بسیار تکان‌دهنده بود . جز نظایراین نمایش میدانی، تعزیه به‌گونه‌ی دیگری‌هم درمیدانها یااطراف دهها وشهرها اجرامیشدکه نام«تعزیه‌ی دوره» داشت. درتعزیه‌ی‌دوره چندین دسته شبیه‌گردان بافاصله‌های معین (به‌طوری‌که‌کار یك دسته مزاحم‌کار دسته‌ی دیگرنشود) هرکدام‌خلاصه‌ی یك‌دستگاه تعزیه‌ــ بیان‌کننده‌ی وقایع ده‌روزاول محرم ــ را به‌ترتیب نمایش میدادند . تماشاگران درسراسرمحوطه‌ی وسیعی جمع بودند . چون‌کار دسته‌ی‌اول تمام میشدکمی بالاتر میرفت تاهمان‌دستگاه را برای‌گروه دیگری ازتماشائیان اجراکنند ودسته‌ی‌دوم جای‌اورا میگرفت تا واقعه‌ی بعدی را بازی کنند . بعد دوباره دسته‌ی اول باز بالاتر میرفت ، دسته‌ی دوم جای دسته‌ی اول را میگرفت و دسته‌ی سوم جای دسته‌ی دوم را . این حرکت زنجیروارادامه داشت ودرنتیجه یك‌دوره تعزیه به‌وسیله‌ی چندین دسته تعزیه‌خوان ــ نمایش‌دهنده‌ی ده‌واقعه به‌طور مسلسل ــ درطول محوطه‌ای

بزرگ وبرای جمعیتی عظیم به‌نمایش درمیآمد . «تعزیه‌ی دوره» بی‌شك‌شکل تکمیل شده‌ی دسته‌هایی‌است که باحمل‌شبیه‌ها ونشانه‌های واقعه‌ی‌طف‌به‌همراهی یك‌نقال ماجرای دهه‌ی‌اول محرم‌را دفیله‌وارازپیش چشم‌مردم میگذرانده‌اند.

بازگردیم به‌نمایشخانه‌های رسمی. براساس نوشته‌های «گوبینو» معلوم میشود که همچشمی‌های اشراف باعث میشده‌است که هریك از ایشان درتزیین هرچه‌بیشترطاقنمای‌خودبکوشدوباآثار عتیقه‌ی‌گوناگونی که هرکدام را ازیك گوشه‌ی دنیـاگردآورده بود وآنهارا به‌درو دیوار طاقنمایش میاویخت شأن خودرا به‌دیگران یادآوری‌کند. اغلب اشراف وبازرگانان مخارج تعزیه را تقبل میکردند ، ویا دروصیت‌نامه‌هاشان درآمد قسمتی از املاکشان را برای مخارج تعزیه‌کنار میگذاشتند، یاملکی برای ساختن تکیه ویاتکیه‌ی ساخته‌ی خودرا وقف میکردند. اما تکیه‌های موقت به‌همت مردم هرمحله و وسایلی‌که ازخانه بیرون‌میداند برپا میشد ومفروش وتزیین میشد وآماده‌ی نمایش میشد. مخارج تعزیه‌راهم همین‌مردم بین خود جمع میکردند. تأثرعمومی ازفاجعه‌ی کربلا وداشتن یك‌وجه‌اشتراك ــ یعنی قهرمانان مشترك ــ دردهه‌ی اول‌محرم یك نوع همبستگی روحی بین همه‌ی طبقات به‌وجود میآورد ، وگرچه اشراف غرفه‌های خاص و مجلل داشته‌اند ولی در تکیه و بین تماشاگران تعزیه تنهـا موردی بوده‌است‌که مسئله‌ی طبقات مطرح نبوده؛ زبردست وزیردست درکنار هم به‌تماشا میپرداخته‌اند ، وگذشته ازسنی‌ها که به‌تکیه‌آمدنشان خطرناك‌بود سایراقلیتهای مذهبی آزادانه وحتی باشور وعلاقه به‌تماشا میآمده‌اند وتقریباً نارضائیهای ناشی از اختلافات مذهبی پیش نمیآمده است . بازیگران طبقه‌یی مورد احترام بوده‌اند، خصوصاً سادات بازیگر؛ زیراکه ازاخلاف واقعی‌خود قهرمانان بودند.

تعزیه‌نامه‌ها به‌شعر بود وشعر تعزیه عامیانه بود، زیراکه ازآثار اهل شعرنبود وازرشحات اهل نمایش‌بود. به‌زبان‌مردم بودن ازطرفی حسن‌تعزیه‌نامه‌هاست؛ که شعر نمایش‌است ونه نمایش شعر ، وازطرفی ازبدآورده‌هایش ؛ زیرا که ادبیات نمایشی تعزیه هرگز از طرف حاشیه پردازان ادبیات به رسمیت شناخته نشد . به هرحال زمینه‌ی شعری تعزیه‌را رسم مرثیه سرائی ــ



يك‌گروه تعزيه‌گردان . سمت چپ مرد مطراق به‌دست معين‌البكاست

كه حداقل ازعهد صفويه بالا گرفت ــ ايجاد ميكرد ، و منابع داستانيش را را اساطير و حماسه هاى مذهبى‌كه از طريق انواع نقالى مذهبى به او رسيده بود . امروزه ما قطعى ميدانيم‌كه دراواسط قرن دوازدهم نگارش تعزيه باب بوده است ، زيرا دراوايل‌قرن‌سيزده(١٢١٧ش) « خوچكو » يك مجموعه‌ى سى‌وسه تائى تعزيه نامه را بدست آورده و ميدانيم‌كه درسراسر قرن سيزدهم تعزيه نويسى مراحل خود را ميگذراند و از اوايل قرن حاضر يعنى قرن چهاردهم تقريباً ديگر نه تنها چيز تازه‌ئى به‌آن افزوده نشد ، بلكه بسرعت متوقف ومتروك شد .

تعداد دقيق تعزيه نامه‌ها را هنوز كسى تعيين نكرده است و شايد هم نشود تعيين كرد . چون‌كه درگوشه‌هاى پرت ايران تعزيه هائى بازى ميشده است به زبانها يا لهجه‌هاى محلى تركى‌وكردى ومازندرانى وحتى چند تائى به عربى ، به‌علاوه‌ى تعداد محدودى هم به نثر در همان زبانها وگويشها؛ كه فراهم‌آوردن نسخه‌هاى آنها آسان و شايد ممكن نيست ، و از سوى ديگر در شهرها به محض وزيدن نسيم غربى زيستن بياض‌ها و نسخه‌ها فراموش شد و دركنج صندوقخانه‌ها پوسيد وازميان رفت. تصورميرودكه تعداد تعزيه‌نامه‌هاى

اصلی بیش از صدوخرده‌یی نباشد ، اما تعدادکلی تعزیه‌نامه‌ها چندین برابر اینست زیراکه اغلب موضوعهای تعزیه را چندین نفر بی‌خبر از هم ـ هریك درگوشه‌ای ـ به سبکی و باارزشهای مختلف برای نمایش‌آماده کرده بودند[1].

هرتعزیه‌نامه با ترکیبی ساده گوشه‌ای از اساطیر مذهبی وخصوصاً یکی از واقعات ده‌روزه‌ی کربلا وجز آن را مستقلا طی گفت وگوئی به شعر بیان میکند . موضوع ظاهراً مربوط است به یك مذهب ودیار یایك فرهنگ‌مذهبی خاص ، وبه این ترتیب تماشاگر باید آشنائی مختصری باکل ماجرا واشخاص ومعتقدات مربوط به آن داشته باشد ، وگرنه به مفهوم بسیاری از اشاره ها وکنایه‌ها ونکته‌ها وتمثیل‌ها دست نخواهد یافت. لکن یك نگاه دقیق‌ترمعلوم میکندکه تعزیه تنها نشان دهنده‌ی یك قصه‌ی مذهبی ساده نیست ؛ محور اصلی این نمایشها ماجرای تسلیم وزندگی دربرابر پایداری ونابودی است. جنگ خیر وشر یا حق وناحق وایستادگی به خاطر اعتقاد به عدالت آسمانی مطرح است، وقهرمانان نمایش نابودی‌را برزندگی درزیرسلطه‌ی غاصبان وجابران ترجیح میدهند . در تعزیه نامه‌ها این انتخاب و ترجیح با قدرت‌کامل انجام نمیشود ، زیراکه قهرمانان بازی برای جلب همدردی تماشاگر پرمویه می - کنند ، و از طرفی این انتخاب یکباره هم برای محترم داشتن شرف انسانی نیست زیراکه قهرمانان در لحظه‌ی انتخاب مرگ به غرفه های وعده شده‌ی بهشت هم‌فکر می‌کنند. دونکته‌ی گفتنی را ازقول نویسندگان فرنگی‌باید گفت؛ نوشته‌اندکه درتعزیه نامه‌ها آثاری از روحیه‌ی باستانی و زرتشتی ایرانیان و واعتقاد به اصل دوگانگی وجود دارد ، و ایرانیان دربرابر مظهر عدالت و نیکی‌که خداست مظهر دیگری به عنوان طبیعت وتقدیر دارندکه از اوشکوه می‌کنند واورا علت همه‌ی پیش‌آمدها ورویدادهای بدوناگوارمیدانند . دیگر

---

۱ ـ فهرست تعزیه‌نامه‌های «انریکوچرولی ـ *Cerulli* » یعنی‌کتاب «*Una nuova collezione di manoscritti Persiani della Biblioteca Vaticana*» (رم ـ ۱۹٦۱) صورتی از ۱۰۵۵ تعزیه نامه‌ی موجود در کتابخانه‌ی واتیکان میدهد ، دراین فهرست نسخه‌های مختلف ولی هم‌موضوع وپیش‌واقعه‌ها نیز مستقلا به حساب‌آمده است .

که یك‌نوع همبستگی وهمفکری ناآگاه بین شیعیان ومسیحیان راجع به اصل شفاعت دراین نمایشها یافته‌اند وآن اینکه امام‌حسین نیز مانند مسیح آگاهانه وبرای نجات پیروانش ازگمراهی و بیدارکردن‌آنها تن به شهادت داد و در محشر نیز شفاعت پیروان خودرا خواهدکرد .

ازنظر تغییر صحنه‌ها وتفاوت مکان وغیرآن تعزیه‌نامه‌ها درحدود نقاشی سنتی ایرانی است ودرآن محدودیتی وجود ندارد. ازطرفی امکان‌جهش‌سریع اززمان ومکانی به‌زمان ومکان دیگر را شکل ساختمان وسبك بازی تعزیه هم ایجاد میکرده است . همه چیز در حد امکانات یك صحنه و بازی تجریدی است ؛ آدمهای بازی ازقبل معلوم وشناخته‌اند ، و نویسنده با ذوق وقلم خود تنها به برجسته کردن چند صفت معین در آنها میپردازد ، و این‌کوشش‌را تا مرحله‌ی‌ریزه‌کاری وخاتم‌کاری روی هرشخص پیش میبرد. به‌این ترتیب است که‌گاه می‌بینیم برخی تعزیه‌نامه‌ها تناسب کلی خود را از دست داده‌اند .

مهمترین مشخصات دیگر تعزیه نامه‌ها اینهاست :

ــ آگاه بودن اشقیا نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر. درحقیقت این سنخ دید و بیان ترکیبی است، و اشقیا معمولا از پشت ذره‌بین سراینده‌ی مومن ودوستدار خاندان پیامبر به‌خود ووقایع مینگرند . یاکه در واقع این نویسنده و درمرحله‌ی بعدی بازیگر است‌که به‌رزائل آن شخصیت تاریخی ــ که اینك شخص بازی است ــ آگاهند وآنرا مخفی نمی‌کنند. ازطرفی به‌هرحال‌تماشاگر ازقبل اشقیارا باقضاوتی ناشی ازمعلومات پیشین خود، ومطلقاً به‌بدی میشناسد وبنابراین‌دیگر پنهان‌کردن ازاوموردی ندارد ؛ به همین دلیل‌گاه اشقیا در همان بدو ورود خود را برای تماشاگر معرفی میکنند ونقشه های خودرا شرح میدهند[1] .

۱ـ برای نمونه اینست معرفی شیطان در «مجلس‌شهادت هابیل» :

شیطان ؛ درگلستان حیله و تلبیس
نام من‌گشته حضرت ابلیس
من کنم خلق را همه گمراه
گر توانم بیفکنم در چاه .

←

ـ آگاه بودن امام وهمراهان به عاقبت کار. به اینکه مقدراست کشته شوند واین شهادت آغاز نجات ورستگاری است .

ـ باوجود نسبت دادن اندکی رحم به اشقیا و کمی ضعف به اولیا ، سراینده نمیتواند ـ یا نمیخواهد که بتواند ـ آنها را ازصورت قهرمان یاضد قهرمان مطلق بیرون بیاورد وجنبه‌ی بشری‌تری به ایشان بدهد .

ـ واقعه را تماشاچی ازقبل میداند، ونویسنده نحوه‌ی وقوع را توصیف میکند . نویسنده گرچه درپایان کار هیچ نتیجه‌ای نمی‌گیرد ولی بی‌طرف نیست. او میداند که شبیه‌اشقیا باطناً دشمن‌اشقیا ودوست‌اولیاست، پس طرفین مبارزه را از زبان شبیه اشقیا وبرعلیه اشقیا وصف میکند ، و این چنین نمایش در مجرایی میافتد که قضاوت خاصی‌را به‌ذهن بیننده القاء میکند.

ـ علت‌اصلی بدکاربودن اشقیا ودرستی اولیا علت ساده وبرای‌تماشاگر مؤمن محتومی است ؛ اینکه اشقیا به دنیا می‌اندیشند واولیا به‌آخرت . این یك اصل موضوعه است که به آسانی همه‌ی بدکاریهای آن دسته و فداکاریهای این یك را توجیه میکند .

ـ ادیبانه‌نبودن شعر ودربیشترموارد به‌کاربردن گروهی‌ازکلمات کوچه وبازار واصطلاحاتی‌که درقالب شعر محاوره‌ای بگنجد. محدود بودن‌دایره‌ی لغات واصطلاحات معمول . تغییروزن وقافیه به نسبت احتیاج . عاری بودن از قافیه درمواردی محدود وداشتن‌برخی سکته‌ها دروزن . یکدست نبودن اشعار از نظر میزان ارزش شعری واینکه‌گاه محتوی شعرناشاد است ووزنش شاد . به‌کاربردن بحرطویل درچندتعزیه‌نامه وگاه‌استقبال‌ازشعرهای استادان‌گذشته درچندجای‌متن،واینکه‌هنگام سؤال وجواب دونفر اغلب شعرهای محاوره‌شان ازحیث وزن وقافیه یکی است .

ـ داشتن بعضی اشتباهات تاریخی ، و گاه اشاره کردن به رسمی یا



کارمن حیله است و نیرنگ است
حرف حق هرکه زد دلم تنگ است
میروم این‌زمان ز راه وفا
سوی قابیل ، آن خجسته لقا ...

ابزاری که معلوم نیست درزمان ومکان بازی جاری بوده است. چنین اشتباهها ناشی ازآنست که سراینده محقق نبوده است و در نتیجه نتوانسته است از قید زمان خود که عصرصفویان، زندیه وقاجارها باشد بیرون برود. واین یادآوری لازم است که نباید درتعزیه‌نامه ها بامغزیادید واقع جویانه‌ی علمی به مشاهده وجست‌وجو پرداخت .

ـ سراینده (شاعری که « تعزیه‌نویس » یا «مقتل‌نویس» خوانده میشد) تقریباً آدم فنی و دانشمند نیست ، او فقط حس خود را منتقل می‌کند . وجود صداقت وایمان دراو باعث‌میشود که درمتن حداقل چندتکه‌ی واقعاً گیرا وتکان دهنده به وجودآید .

از اوایل زندگی شاهانه‌ی ناصرالدینشاه که رونق وعمومیت تعزیه ونیز تفنن طلبی تماشاگران سبب شد که به تدریج حالت سرگرم کننده‌ی تعزیه برجنبه‌ی‌عزاداریش غلبه کند، نوعی مقدمه به‌تعزیه افزوده شد که «پیش‌واقعه» خوانده میشد. اشخاص بازی پیش‌واقعه‌ها هم ازافراد اساطیراسلامی‌بودندوهم ازغیرآن وگاه حتی ازافرادکوچه وگذر هم‌عهد نویسنده . به هرحال اینها برای التیام دردهای خود به‌یاد ماجرای کربلامی‌افتادند وسپس «واقعه» یعنی بازی اصلی شروع میشد. دربرخی ازاین پیش واقعه‌ها ازراه رجعت به‌گذشته به نمایش اصلی میرسند مانند «تعزیه‌ی امیرتیمور» که درآن تیمور پس از فتح کوفه وخبرشدن از ماجرای کربلا دستور میدهد تعزیه‌ای به پاکنند . و در برخی دیگراز راه پیش‌بینی‌آینده، مانند «مجلس‌درویش‌بیابانی» که داستانش ازمثنوی مولوی گرفته‌شده‌وآن‌ماجرای‌درویش عاصی‌ومنکری‌است که به‌موسی میرسد، پس ازبرخوردی بین‌آنها ـ به‌فرمان جبرئیل ـ موسی ازبین دوانگشت دست راست خود وقایع کربلا را به‌او نشان میدهد[1].

---

۱ ـ یك قرارداد معمول صحنه‌ای درتعزیه. دوبیت‌آخر یکی ازنسخه‌های «به چاه انداختن‌حضرت یوسف» اینست :

جبرئیل (به یعقوب) : بیا میان دوانگشت من نظاره نما
که‌تاعیان نگری واقعات کرب‌وبلا
بکن نظاره‌درآن دشت پربلاکنون
که ازمشاهده‌ی کربلاشوی‌دلخون !

کم کم نگارش متن‌های تفننی که ربط زیادی به‌مایه‌های شناخته‌ی عزاداری نداشته باشد و اجرای آنها پیش از تعزیه‌ی اصلی، رواجی یافت . کمی بعد هجو و تحقیر کردن دشمنان دین بهانه‌ای شد برای آن که رنگ تندی از هزل و مسخره ومضحکه به این متنها افزوده شود . دیری نگذشت که تعزیه‌نامه‌های مضحك با عنوان «گوشه» صورت مستقل پیدا کرد و موقع اجرای آن عیدهای



اولین ایستاده‌ی راست احمد تفرشی ، بعدی حاج بارك‌الله، سومی سیداحمد خان، پنجمی شیخ حسن قاجار ، ششمی میرزارحیم کمانچه‌کش وآخری محمد سولقانی

مذهبی ، وهم درمراسم محرم وصفر (غیر ازهفتم تاچهاردهم محرم) پیش از نمایش واقعه‌ی اصلی بود. اجرای هرواقعه درحدود سه‌ساعت وهرپیش واقعه یاگوشه بین ثلث تا نیم آن طول میکشید . گذشته از برخی تفاوتهای جزئی و معمول، تعزیه‌نامه‌هایی که مربوط به‌مصایب قهرمانانی غیراز اهل بیت پیغمبر بود یك امتیاز داشت وآن موضوع تعلیق بود . بدین نحو که نمایش به‌همان روال خود پیش میرفت تادرجایی حساس ناگهان متوقف میماند ؛ جبرئیل به‌مناسبت شباهت این صحنه‌ی حساس باکناره‌یی ازماجرای کربلا یادآوری کوتاهی از آن

واقعه میکرد، وسپس باز ازهمانجاکه مانده بود ادامه مییافت[1] . بگذریم ـ
بنابرآنچه گفته شد تعزیه‌نامه‌ها را به سه دسته میتوان تقسیم کرد :
ـ واقعه : تعزیه نامه‌هایی که مصائب و شهادت افراد اساطیر مذهبی و خصوصاً ماجراهای مربوط به کربلا وخاندان سیدالشهدارا نشان میدهد .
ـ پیش‌واقعه : تعزیه‌نامه‌هائی است تفننی که از نظر داستانی مستقل و تمام نیست زیرا همیشه باید به نمایش یك «واقعه» منجرشود .
ـ گوشه : تعزیه‌نامه‌های تفننی و فکاهی مضحك وگاه ریشخندآمیز، که افرادآن اغلب اشخاص اساطیرمذهبی‌اسلامی(که‌خود شامل بسیاری اززوایای اساطیر یهودی ومسیحی هم میشود) هستند.

بدین‌ترتیب تعزیه‌ها یك دوره اساطیر ـ ازحبوط‌آدم گرفته تابرپاشدن محشر ـ را دربرمیگیرد ، و در آخرین مجلس یعنی صحرای محشر ، همه‌ی پیامبران به فکر نجات خود و قوم خویشند ، تنها خاندان محمد هستند که شفاعت همه‌ی گناهکاران ومردم دنیارا می‌کنند . و سرانجام همه‌ی گناهکاران دنیا به بهای خونهای کربلا نجات مییابند .

هرتعزیه نامه‌ی‌کامل‌را یك «مجلس» یا «دستگاه» می‌گفتند. به اشخاص بازی «شبیه» می‌گفتند و بین شبیه‌ها آنهاکه حرف داشتند « نسخه‌خوان » نام داشتند و آنهاکه حرف نداشتند « نعش » یا « سیاهی لشکر ». برصفحه‌ای از هرتعزیه‌نامه فهرست نسخه خوانان و نیز اسباب مجلس (= لوازم صحنه) نوشته میشد . خود متن را به صورت تقسیم نقش ومجزا مینوشتند ؛ یعنی نقش هر کس بر بیاضی. ومتن‌فهرستی داشت که تعیین کننده‌ی ترتیب وتوالی‌محاوره‌ها

---

۱ ـ این نمونه از نسخه‌ی دیگری از «چاه انداختن یوسف» میآید .
[حمله‌ی برادران یوسف به قصد کشتن او]
جبرئیل : یاران به حال حضرت یوسف نظرکنید
برحالت حسین علی‌گریه سرکنید
درکربلا حسین چویوسف کسی نداشت
خودرا فدای‌آن شه خونین جگرکنید .
یوسف : فغان وآه ...

مجلس شهادت قاسم

امام زینب قاسم مادر قاسم

امه لیلا عروس حوریه عبدالله

زنها شمر ابن سعد

اسباب مجلس

دسته گل

مجمعه ۴ ۱

بخشی ازصفحه‌یی از یك بیاض ، شامل فهرست نسخه‌خوانان واسباب مجلس

بود . مقتل نویس‌ها هرگز امضائی ازخود به زیرآثارشان نمیگذاشتند. گویا پاداش آخرت راکافی میدانستند . امروزه از ایشان جز چند نامی در دست نیست وازاحوالاتشان جزاندکی. میدانیم که تقریباً بیشترآنهاکارگردان‌لااقل اولین اجرای‌آثار خودبوده‌اند . «گوبینو» تأکید میکندکه اغلب‌کارگردانها نویسنده هم بوده‌اند وقبل ازنمایش یا حتی‌گاهی حین نمایش تفسیرکوتاهی از واقعه میکرده‌اند یا خلاصه‌ای توضیح میداده‌اند . آنها شاعر و کارگردانی مورد احترام بوده‌اند و اغلب در نمایشها از طرف شاه یا بزرگان به ایشان پاداشهای‌حضوری داده‌میشد. چندتائی‌ازاینها عبارتنداز: خواجه‌حسینعلی‌خان معاصر فتحعلی شاه ومحمدشاه ، میرزا محمد تقی تعزیه‌گردان متعلق به عهد محمدشاه و ناصرالدینشاه و پسرش میرزا باقر ملقب به معین‌البکاء که هردو تعزیه‌گردانهای رسمی تکیه‌ی دولت بوده اند ، سید عبدالباقی بختیاری که دسته‌ی تعزیه‌ای داشته ودراصفهان وبختیاری وشیراز تعزیه‌گردانی میکرده، سیدمصطفی میرعزاکه‌ازعهد ناصرالدینشاه تاعصر محمدشاه درکاشان وطهران و

حتی تکیه‌ی دولت تعزیه‌گردانی کرده بوده است و پسرش آقا سیدکاظم میرغم مربوط به‌عهد محمدشاه به‌بعد.

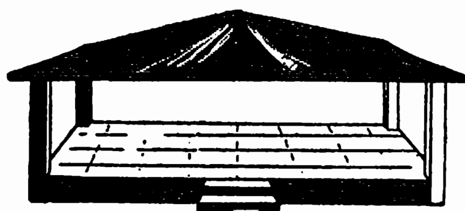
به کارگردان «تعزیه‌گردان» یا «شبیه‌گردان» و آسانتر از همه «استاد» می‌گفته‌اند. فکر لزوم یك رهبر ناظر و تعیین کننده در این‌کار بزرگ و جمعی گویا از دوره‌ی نمایشهای دفیله‌ای دسته‌ها آغاز شده بود؛ کارگردان دسته ها را «سردم‌دار» میخواندند. همانطور که اهمیت متن در دسته‌ها بیشتر میشد اهمیت شاعر مرثیه سرا نیز به عنوان سراینده، و هم تعلیم دهنده‌ی طرز قرائت، و هم تعیین‌کننده‌ی دستگاه موسیقی مناسب و نوع آواز وغیره بیشتر شد، تاآنجاکه با عنوان «استاد» حین تکامل تدریجی تعزیه وظایفش‌کامل‌گشت: «لباس اشخاص‌را برای نقشهای مختلف او تعیین میکرد، ترتیبات مقدماتی [یعنی‌تنظیم و ترتیب حرکتها وقرارهای صحنه‌ای، هماهنگ ساختن بازیگران، تعیین نواهای آوازی و جایهای نواختن موسیقی وغیره] هم از مشاغل او بود. تربیت کردن تعزیه خوانها و آموختن رویه و حالت مناسب هریك ازآنها به حدی‌که درحضور شاه بتوانند نقش خود را ایفا کنند نیز ازکارهای مشکل او بوده‌است[1]». شبیه‌گردان‌کارگردانی بودکه‌کارش با بروی صحنه‌آمدن‌نمایش تمام‌نمیشد، بلکه حین‌آن هم ادامه داشت، چه‌اوروی صحنه وبین بازیگران در حرکت بود؛ بازی را رهبری میکرد و اشاره‌ها و قرارهائی هم با دسته‌ی موسیقی داشت‌که همراهی‌کنند یا خاموش شوند.

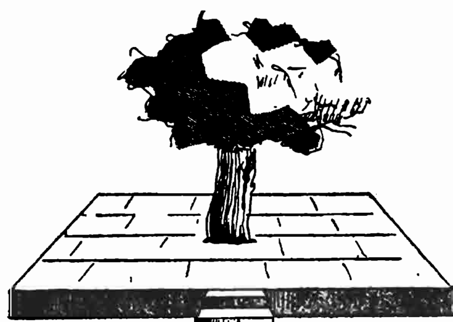
گویا تعزیه درزمان وبدست «میرزا محمد تقی تعزیه‌گردان» تحولی پیداکرد وازحالت یکنواختیی‌که‌گرفتارآن شده‌بود بیرون‌آمد. این «استاد» به تعزیه‌ـ که تاآن زمان صرفاً به نشان دادن واقعات مذهبی اکتفا میکردـ رنگی ازتفنن، وارضای ذوقی‌کاملاخالص ونمایشی ودور از تمناهای‌ثوابکارانه افزود، وبه قولی «به وسیله‌ی برگ و ساز و شاخ و برگ دادن به وقایع، تعزیه را از حالت عوامانه‌ی قبل بیرون‌آورد و جنبه‌ی اعیانیت به‌آن داد[2]». پسرش ملقب به معین‌البکاء نیز سطح ارزش اجرائی تعزیه‌ها را بالاتر برد و از طرفی به پیروی از خواسته‌های مردم بر کم وکیف این حالت تفنن و نیز

---

۱ و۲ ـ شرح زندگانی من ـ ج ۱.

برطنز و تفریح موجود در پیش واقعه ها افزود تا که « تعزیه‌ی مضحك » به‌حد کمال رسید. «معین‌البکاء واقعاً شغل خودرا خوب اداره میکرد. اوامر او نسبت به تمام این‌صدنفر شبیه‌خوان و دسته‌ی موسیقی بی‌چون وچرا و بی‌اندك وقفه‌یی اجرا میشد. پسرش هم [که ناظم‌البکاء لقب داشت] درفرماندهی به او کمك میکرد . فرمانهای به تعزیه خوانها با اشاره‌ی دست و نسبت به دسته‌ی موسیقی برای نواختن یا ساکت‌کردن آن با بلندکردن عصا بود ، که بدون هیچ دستپاچگی با متانت و وقار خاص تمام کارها را اداره میکرد ... اگر





سکوی باسقف برای تکیه‌ی بی‌سقف.
وسکوی مربع بادرختی در وسط ؛
این درخت از لحاظ مردم محل
نظرکرده است .

اتفاقاً دریکی از گوشه‌های مجلس یاطاقنمائی جزئی صدای خارج بلند میشد، با نگاه متین خود آنها را هم آرام کرده و به سکوت میآورد[1] ». ظاهراً به واسطه‌ی شهرت «معین‌البکاء» و دستیارش «ناظم‌البکاء» کمی بعد این دو عنوان عمومیت پیدا کرد و برای مشخص‌کردن همه‌ی تعزیه‌گردانها و وردست هاشان به‌کار رفت .

اینك برای نشان دادن بهتر ارزشها و جای هرکس و هرچیز در این نمایش اجرای یك تعزیه را ازآغاز تا انجام دنبال می‌کنیم[2] :

---

۱ ـ شرح زندگانی من ـ ج ۱ .

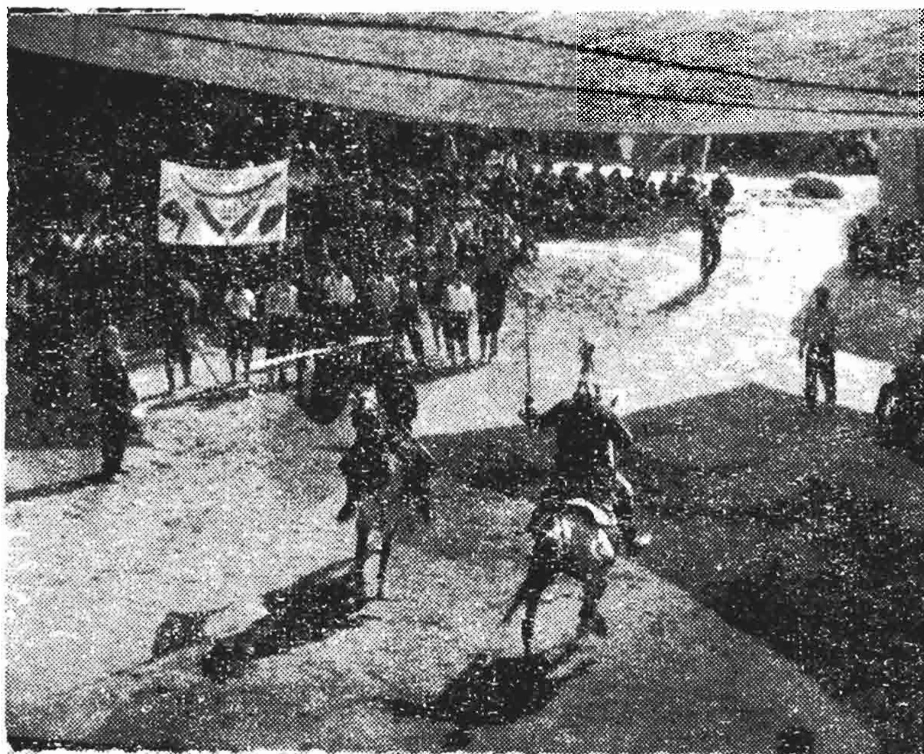
۲ ـ این‌قطعه دردومورد بایادداشتهای گوبینو ومستوفی تکمیل شده‌است.

بازی هنوز شروع نشده ، سکوخالیست . هیچ پرده‌ای تماشاگر را از صحنه جدا نمی‌کند. هیچگونه زمینه‌ی نقشی یا صحنه‌آرائی خاصی برای بازی وجود ندارد. آنچه‌که هست جزء تزیینات موقوفی ساختمان تکیه است ؛ یعنی علم و کتل‌های سیاه و سبزی که چند جا پایه‌هاشان درزمین فرو شده است ، شمایل‌ها وبیرق‌ها وآویزهای دیگری‌که با رنگهای تیره وتلخ از در و دیوار غرفه‌ها آویخته‌است، ونشانه‌هایی چون پنجه وعماری‌که با تداعی خاطراتی به ذهن تماشاگراحساسات اورا تحت تأثیر قرار میدهد ؛ همه‌ی اینها یك‌فضای کلی وپرمهابت برای نمایش ایجاد میکند . روی سکو یك طرف مقداری کاه خرد شده ریخته‌اند، وطرف دیگر حداقل یك مسند ازقبیل چهارپایه یاسریر ونظایر آن هست که بعدها میفهمیم تنها شخص امام حسین یا قهرمان تعزیه‌ی روز روی‌آن می‌نشیند واین دلیل اهمیت اوست . مقدمات شروع میشود . پس ازساعتی دفیله‌رفتن دسته‌ها باعلامت‌ها ونشانه‌هاشان، چندلحظه سکوت‌میشود. ناگهان دسته‌ی موسیقی‌آهنگ اندوه‌آوری را سرمیکند . سپس همه‌ی شبیه‌های تعزیه‌ی روز که پیشاپیش‌آنها معین‌البکاء قرارگرفته ، دریك صف وبانظم‌وحزن عمیق وارد تکیه میشوند وبه‌کندی یکی دوبار دور سکو می‌گردند و نوحه‌ای را به‌طور دسته‌جمعی میخوانند (این‌کار «پیشخوانی» نام دارد) وسپس‌همگی‌ـ درحالیکه معین‌البکاء از آنها جدا میشود ـ از صحن تکیه خارج میشوند . معین‌البکاء روی سکو میرود ، حمدی میگوید ودعائی به «بانی» (یعنی به‌تهیه‌کننده‌ی) مجلس وتماشاگران وغیره‌میکند، وبعد خلاصه‌ای ازداستان تعزیه‌ی روز را با تفسیر مختصر و نفرین کوتاهی ـ نسبت به غاصبان ـ همراه میکند (این‌کار «حدیث‌کردن» نام‌دارد) دراین‌حال شبیه‌خوانانی‌که بایدکاررا آغاز کنند دوباره وارد شده‌اند ودرموضع‌های خود قرارگرفته‌اند ، ولی هیمنه و جاذبه‌ی‌کلام معین‌البکاء به حدی است‌که‌کسی متوجه ورود آنها نشده است . پس‌ازآخرین‌دعا به‌اشاره‌ی‌چوبدست معین‌البکاء دسته‌ی موسیقی‌شروع‌به‌نواختن آهنگ‌پرشوروکوتاهی‌میکند وباتوقف این‌آهنگ نسخه خوانها تعزیه‌راشروع می‌کنند . نسخه‌خوانها عنوانهای خاصی‌دارند . ازجمله ، «زن‌خوان» جوانی است‌که باصدای زیرنقش زن را بازی میکند، و«بچه‌خوان» طبعاً پسروگاهی

دختر بچه‌یی که یکی از کودکان اولیاء را نشان می‌دهد. ولی تقسیم بندی کلی‌تر و مهمتر مایه‌ی تاریخی دارد؛ آنها که جزءِ یاران امام هستند به «موالف‌خوان» یا «مظلوم‌خوان» و آنها که دشمنانش را ایفا می کنند به «مخالف‌خوان» و کلا به «اشقیاء» معروفند. این‌عنوانهای مطلق، معرف شخصیت وذات این شبیه‌هاست. عنوانهای جزئی‌تری‌هم‌هست‌چون «امام‌خوان» یا «شمرخوان» وغیره... که‌همیشه به‌یاد بازیگر میاورد که‌مثلا «شمرخوان» است نه‌«شمر» و«مخالف‌خوان»است نه «مخالف» ودارد بازی‌میکند. به‌هرحال این‌نمایش‌طی‌سالها مقداری‌قرار وسنت ویك گونه سبك بازی‌خاص بدست آورد . جای‌خاندان‌امام‌روی‌سکواست وجای لشکریان‌مخالف‌عرصه‌ی‌محیط بر سکو. خاندان‌امام‌هیچگاه‌سکورا ترك‌نمی کنند چون درمحاصره‌اند، وقتی‌هم که روی سکو کاری ندارند درگوشه‌ای بی‌حرکت میمانند وتماشاگر حضور آنها را فراموش میکند . وقتی‌یك موالف خوان سکو را ترك میکند میدانیم که دارد میرود بجنگد یا بمیرد . دراین‌نمایش‌احتیاجات صحنه‌ای ابعاد طبیعی را تغییر میدهد : گاه چند مجلس که از هم دورند ، در طول وحتی به‌موازات هم ــ یکی روی سکو و دیگری روی عرصه‌ی محیط بر سکوــ بازی میشود ومجلس بعدی بی‌فاصله درطاقنمای روبروی سکومیگذرد. گذشت زمان یافاصله‌های مکانی‌یاطی‌راه طولانی با یك‌یاچند دور گردش به گرد سکو نشان‌داده‌میشود واگر یك‌شبیه ازشهری به‌شهر دیگر رفت‌کافی‌است که ضمن شعر آنجارا به‌نام‌تازه‌اش بخواند. ازطرفی‌یك تشت یادوستکامی آب وچندساقه‌ی گیاه نشان‌دهنده‌ی‌دجله‌ونخلستان‌است‌وازطرف‌دیگر اسباب‌مجلس‌مانندشمشیر و سپرونیزه‌وتسبیح وچنته وغیره همه طبیعی وواقعی‌است. بازیگران موالف باید آواز خوش ورسا داشته باشند تابتوانند لااقل مایه‌های سنتی‌نقش‌خودراخوب بخوانند، ولی‌اشقیاء نمی‌خوانند وفقط محکم‌و بی‌پروا فریاد موزون برمیآورند. باوجود حس‌وحتی ایمان‌کامل وکافی بازیگر، کل‌بازیها ونمایش‌از واقع‌نمایی وطبیعی گرائی‌دوراست. تأکید وغلودرحرکات ــ چه برای‌نشان‌دادن معصومیت معصومان وچه برای معرفی شقاوت اشقیاء ــ مایه‌ی اصلی‌کار بازیگران بوده وهست ، ولی‌این‌افراط زننده نیست ؛ چه هماهنگی درمجموع‌بازیها وزیبائی ونرمی حرکات ازیك‌سو، ومایه‌ی حماسی‌نمایش از طرف دیگر آنرا قابل‌قبول

میسازد . هر نسخه خوان اشعارخودرا میداند وبااینهمه نسخه‌ی دستنویسی از سهم محاوره‌ایش‌را دردست دارد ؛ اگرجائی تردیدکرد یاماند آنرا باکمال وقار بالا میگیرد واز رو میخواند . معین‌البکاء نیز نسخه‌های نقش‌تمام شبیه‌خوانها را همراه داردکه به شکل یك دسته‌ی یك رطلی‌کاغذ مرتب‌کرده و به جلوی شال خود جا داده است . این‌کار محض احتیاط است که اگر یکی از شبیه خوانها نسخه‌ی خودرا گم‌کند ، عوضش حاضر باشد ، گاهی‌هم متن‌دستش است واگرلازم‌شدآهسته به‌آنهامیگوید. سبك‌بازی وحرکات (چون‌لگدبه‌زمین زدن‌وکف‌دستهارا به‌هم‌کوبیدن)وتأکیدهای کلام بیشتر ازنقالی‌میآید. اماقرارها: کاه‌برسرریختن و بادست روی ران‌کوبیدن نشانه‌ی‌عزاداری برمرگ عزیزان است و مثلا در مقدمه‌ی صحنه‌های « شهادت‌خوانی » دست‌بردن زنان به‌طرف کاه به تماشاگر خبر میدهدکه بزودی مصیبتی اتفاق میافتد . هنگامی که یك سردار مخالف خوان به تنهائی ازسپاه جرار خود صحبت میکند ، باگشودن هرچه بیشتر دستها ازهم وایستادن برپنجه‌ی یك‌پا وبه نعره گفتن‌کلمات‌چنین سپاهی را تصویر می‌کند . هنگامی‌که در صحنه‌ی روشن تکیه از شب ظلمانی سخن میرود درآغاز باحرکات‌کورمال وپاورچین خود شب را به‌تماشاگرالقاء می‌کنند وپس‌ازآن تدریجاً به‌بازی‌آزاد میپردازند . برای نمایش‌جست وجو یاگم‌بودن‌دربیابان یاآزرده‌بودن ازآفتاب یك‌دست‌را برپیشانی حایل‌آفتابی که نیست می‌کنند ولحظه‌ای‌باتکیه برپنجه‌ی پاسرك می‌کشند . یکی‌ازحماسی‌ترین قرارهای بازی‌صحنه‌های «رجزخوانی» است؛ هنگامی‌که یك مخالف و یك موالف ازطرفین‌سکو دلاوریها واصل‌ونسب خودرا به رخ یکدیگرمیکشند، (بازمانده‌ی‌شاهنامه‌خوانی؟)ودراین‌حال باحفظ همان فاصله هرچندیکبار دور سکو میگردند. جنگهاوشهادتها همه درعرصه‌ی محیط برسکو ــ که جای‌اسب تازی نیزهست ــ اتفاق می‌افتد مگرشهادت شخص‌امام‌که روی سکومیگذرد . درجنگها گشتن دورسکو و کوس بستن وسپس‌حمله‌کردنها یك‌حالت نیمه‌رقصی دارد : به‌طور وضوح دیده می‌شودکه نمی‌جنگند بلکه جنگ را یادآوری می‌کنند . شبیه‌ها به‌میزان طبل وسنج ازروبرو به‌هم حمله می‌کنند و ازکنار هم میگذرند وهنوز چند قدم نگذشته بازمیگردند وباز روبرو میشوند (اما این

حمله نیست ، یك‌نوع آهسته برپنجه دویدن نرم ومیزان شده‌است) وبعدسر گام معین شمشیرها را نه به یکدیگر و بلکه به سپرهای یکدیگر میکوبند و فریاد می‌کشند. تعزیه‌گردان همیشه درمحیط بازی‌است ، شاید یکی‌دوبار بین‌نمایش به‌اشاره‌ی دست اوبازی معلق‌میماند واوبه‌کوتاهی با مردم حرف میزند؛ آنها را به نکته‌ای حساس‌توجه میدهد یاهمدردی ویاعبرت‌آنها را طلب میکند ، و دوباره به‌اشاره‌ی دستش‌بازی از همانجا ادامه میبابد . وقتی‌کسی به‌آخرین جنگش‌میرودتعزیه‌گردان به‌او کفن‌می‌پوشاند، یاخنجررا میکشدو بدستش‌میدهد، یارکاب را نگه میدارد تاسوار شود ، یاکاه برسر بازماندگان‌میریزد، و اینها تماشاگررا ازتخیل بیرون نمیآورد. مجروح‌شدن چنین است که‌شبیه‌کفن‌پوش حین‌جنگ وگریز ازتکیه خارج می‌شود ودیگران درپی او، لحظه‌ای بعدکه درهمان حال باز میگردد کفن چاك چاك وپاره و خون‌آلودی به تن دارد . یکی از قرارداد های بازی تعزیه این قرینه‌ی پرسابقه‌ی ادبی است ، که



جنگ سواره ؛ تعزیه درفضای باز

شبیه زخمی ـ که ضربات بسیار خورده ـ سوار براسب به تاخت از محوطه‌ی تکیه خارج میشود و چند نفرهم به دنبالش ، لحظه‌ای بعد اسب او بی‌سوار ، با تیرهائی که بر بدنش نقش شده باز میگردد[1] . بازگشتن اسب بی‌سوار ازقدیم درادبیات فارسی نشان‌دهنده‌ی مرگ سوار است . گاه مرگ یك شبیه باخارج شدن او درحال فرار درحالیکه قاتل بدنبال اوست نشان داده میشود وگاه نسخه‌خوان که در صحن تکیه شهید شد چند لحظه بعد به‌طوری که جلب توجه نکند برمیخیزدو آهسته بیرون میخزد وشاید دوباره درلباس یکی ازافراد سپاه‌مخالف باز گردد. درلحظه‌ی شهادت امام که گفتیم‌روی سکوصورت میگیرد بنابرسنت‌ده‌سپاهی مخالف حلقه‌ی محاصره‌ی امام‌را تنگتر می‌کنند و ناگهان براو میریزند و در همانحال می‌مانند تاعمل قتل از چشم تماشاگران پنهان بماند . سپس«شمرخوان» درحالیکه خودش‌هم به صدای بلندگریه می‌کند[2] و وازمردم هم میخواهدکه‌گریه‌کنند به میان میرود وامام را شهید میکند . در همان لحظه ازآنجاکه امام هست ودیده نمیشودکبوتری به‌فضا پرواز میدهند که هم معرف روح امام باشد وهم نمایش‌دهنده‌ی کبوترهایی‌که خبرقتل امام رابردند . درلحظه‌ی محاصره‌ی امام ، اهل‌بیت اوازسکومیگریزند وابن‌سعد وسپاهیانش درعرصه‌ی محیط برسکوآنهارا تعقیب می‌کنند. دوصحنه‌ی شهادت امام واسیری زنان وکودکان همزمان اتفاق میافتد . ابن‌سعد و سپاهیانش در

۱ـ بدیهی‌است‌که این‌اسب دیگری‌است شبیه اسب‌قبلی‌که پیشترنقاشی‌شده بوده‌است، مانندکفن‌پاره وخونین‌که قبلاآماده است وشبیه‌آنرا به‌تندی روی‌کفن قبلی میپوشد .

۲ ـ هر«مخالف‌خوان» به‌عنوان یك شیعه به نفرت‌انگیز بودن‌شخصیتی‌که میخواهد بازی‌کند ایمان‌دارد . پس‌سعی‌میکند با منتقل‌کردن درندگی تصوری‌او به‌خود لعنت‌مردم‌را برعلیه «شمر» یا«یزید»ی‌که بازی میکندبرانگیزدوازطرفی برای حفظ موقعیت خود درمحیط بیرون ازنمایش ، مجبوراست‌گاه‌گاه‌باجداشدن از نقش به تماشاگران یادآوری کندکه «شمر» نیست و تنها یك بازیگر است . و این‌هم‌طبیعی است‌که درآن لحظه‌ها که قرار است رفتارسوئی نسبت‌به‌خاندان‌امام داشته باشند شخصیت مؤمن ایشان ظاهر شود و درنتیجه حین بازی به‌عنوان یك شیعه برای شهدای‌کربلاگریه کنند .

حالیکه خود گریه می‌کنند زنان و کودکان‌را شلاق میزنند یاروی خاك کشان کشان می‌برند ، دراین حال چند تنی‌هم که سرهای ازقبل ساخته را بر نیزه کرده‌اند وارد میشوند . ناگهان معین‌البکاء بروی سکو میرود ، به اشاره‌ی دست او بازی و کمی بعد موج گریه‌ها قطع می‌شود ؛ او دعائی میخواند و برای همه بخشایش طلب می‌کند ووعده میدهد که در آخرت امام شفاعت‌آنها را خواهدکرد، واحتمالا به‌کنایه خلعت و انعامی هم طلب‌میکند و نام ونشان تعزیه‌ی فردا را می‌گوید وبا صلواتی مجلس‌را ختم میکند.

شرح بالا تقریباً همه‌ی خطوط‌کلی واصلی سنتهای تعزیه‌را شامل میشود ولی‌بهرحال تعزیه‌هائی که دارای تازگیهایی از نظرنگارش و اجرا باشدکم نیست ، وباوجود دردست نبودن اغلب نسخه‌های مهم ـ بین‌همانهاکه هست ـ چند مجلس استثنائی وجود دارد . مااینجا فقط به ذکر مختصر یکی از این استثناهامیپردازیم. «گوبینو»در۱۲۴۳ شمسی ازنمایشی‌صحبت میکندکه‌میگوید «درحدود دوسال پیش‌ازاین تاریخ نوشته شده ، سال پیش‌درتکیه‌ی ییلاقی‌شاه درنیاوران بازی‌شد وامسال درتکیه‌ی طهران». نام نمایش را «دخترمسیحی» ذکرکرده‌که تصور میرود همان «مجلس زن نصرانی» باشد که نسخه‌ی خطی مندرس وناقصی ازآن را بدست داریم . اینست خلاصه‌ی قول گوبینو : برای اولین‌بارپیش‌ازشروع نمایش‌سکودیده نمیشد، زیراکه دورتادورش‌بردیرکهائی پرده بسته بودند . با شیپور شروع چند فراش پرده ها را برداشتند . صحنه صحرای‌کربلا بود پس‌از پایان‌وقایع. همه رفته‌اندوجزتابوتهاهیچ‌چیز نیست. سکوت وتنهائی صحرا خیلی‌گیرا بود . روی‌زمین وتابوتهاگاه به‌گاه علفهای سبزریخته‌اند. درتابوتهاجسدشهدارا می‌بینیم؛ بعضی‌ازاینها نعش‌های‌ساخته‌اند وچندتائی‌هم شبیه . تابوت بزرگتری‌که هست متعلق به‌امام است ، بالای سر چند تابوت شمع‌هائی روشن‌است تابا ایجاد هاله‌ای نورانی تقدس‌آنهارانشان بدهد. چندین‌اسلحه‌که برزمین‌پراکنده ازجنگی‌که دراینجاشده خبرمیدهد. تماشاچی حس می‌کندکه هم زمین را می‌بیند و هم زیرزمین را . قافله‌یی با نوازندگان وسربازان وشترهای پربار و نوکرهای پیاده ودختری‌که براسب نشسته وارد می‌شود . لباس دختر ازروی نقاشی‌ها و باسمه‌های فرنگی درست

شده بود با کلاه حصیری لبه پهن ودامن چین‌دار وروبنده وچکمه‌ی بلند سیاه وغیره . دختر که نمیداند اینجا کجاست پیاده می‌شود و دستور میدهد چادر بزنند. وقتی میخهارا میکوبنداززمین خون بیرون میزند وهمه‌میترسند. هرجا فرومی کنند همین میشود؛ تاسرانجام زن درطاقنما میخوابد. مسیح‌واردمیشود وبالای سکو برای زن ماجرای کربلا را تعریف می کند و میرود . یك عرب بدوی که قبلا مورد لطف‌امام بوده واز ماجرای کربلاهم خبردارد برای‌غارت ماترك وارد می‌شود . این شبیه که لباس و حرکات و صورتش مثل عربها و ترسناك بود بیاضی دستش‌نبود و بسیارخوب بازی می کرد . مثل دزدها بروی سکو پرید وشروع به جست وجوکرد . او از شدت بد دلی نه نورهای بالای تابوتهارا میدید نه‌کبوتران رام شده را که روی تابوت امام جمع بودند تا روزها مانع‌تابش‌آفتاب تند برامام باشند . عرب ازپیدانکردن غنیمت‌عصبانی است ، باخشونت درتابوت امام را میکند ؛ شروع میکند به‌زدن جسد . عقب اسلحه می گردد. چند خنجر پیدا میکندوچندبار به‌جسد حمله می کند، ضربت میزند وناسزا میگوید . دوباره ازجسد خون بیرون میزند . صدای امام‌اورا هم میترساند وهم بیشتر عصبانی میکند . دست ولباسش خونی است ، کبوترها دورسرش پرمیزنند ، ازصدای مهیبی دست جسد را که‌کنده است میاندازد و فرار می کند . بعد همه‌ی پیامبران ومعصومان باصورتهای بسته وارد میشوند وبه طرف جسد امام میروند . در پایان دختر که قبلا توسط مسیح آگاه شده بود پس‌ازبیدار شدن مسلمان میشود» ــ گوبینو اضافه میکند « این بالاتر از همه‌ی چیزهائی است‌که من دیده‌ام یاخوانده‌ام[1] » .

پس‌ازناصرالدینشاه به‌تدریج‌ازاهمیت وجلال‌تعزیه‌کاسته شد ولی عمومیت آن محفوظ ماند؛ دسته‌های حرفه‌ای‌که تازه پدیدآمده بودندتمام‌سال‌درشهرها می گشتند ونمایش‌میدادند وحتی‌مراکزاصلی‌تعزیه‌یعنی‌کاشان‌واصفهان وطهران وآذربایجان تااوایل‌قرن‌حاضرسلیقه وروش خودرادراین‌نمایش حفظ کردند . دراواسطدوره‌ی مظفرالدینشاه طبقه‌ی چهارم تکیه‌ی دولت را که از چند جا

---

۱ ـ خلاصه‌ی صفحات ۹۳۵ تا ۴۰۰ چاپ ۱۹۵۷ کتاب‌گوبینو .

شکست برداشته بود به‌دستور شاه ومباشرت مهندس فرانسوی «بتن» برداشتند و به‌جای آن طاق جدیدی ازفرنگستان برایش واردکردند[1]. ازهنگام سرایت نهضت‌های جدید فکری از فرنگ به‌ایران و استقرار مشروطیت این نمایشها بیشتر ازاعتبارافتادوتعزیه‌درحالی‌که داشت‌ازعوام ــ به‌عنوان تکیه‌گاه مالی‌ میبرید، مجبورشد باز به‌سوی‌ایشان روکند. درزمان‌مظفرالدینشاه فرستادگان مؤسسه‌ی فیلمبرداری «پاته‌ _Pathé_ »ی فرانسه درطهران یك‌فیلم هفتادمتری مستند ازمراسم عزاداری ونیزتعزیه‌ی‌تکیه‌ی دولت‌تهیه‌کردند (حدود ۱۲۷۹ شمسی). دوره محمدشاه‌واحمدشاه دوره‌ای است‌که تعزیه دیگر تدریجاً حمایت اشراف را (که متجدد شده بودند) ازدست میدهد .



محرك کارکنان تعزیه دراصل جلب ثواب بوده‌است وصداقت‌آنها ناشی ازایمان بود . بازیگران‌اولیه همه داوطلب بوده‌اند وگرچه ممکن‌بود صله‌ها ودست خوش‌هائی برای تشویق وپاداش به‌آنها داده شود ولی‌آنها منتظرچنین انعامها نبوده‌اند . درعصر رواج تعزیه‌که تکیه‌های متعدد درهمه جادایرمیشد ومجلس‌های بیشمار تعزیه درهمه جا برپامیگشت و نمایشها همه به بازیگران یاافراد مستعد بازی احتیاج داشت ، کم‌کم شبیه‌خوانی علاوه برجنبه‌ی مذهبی خود یك حرفه‌ی موقت هم‌شد ؛ وبسیاری از بازیگران در دوماهه‌ی محرم و صفرشغل خودرا رها می‌کردند ودرقبال مزد به‌شبیه خوانی مشغول می‌شدند. « در عصر ناصرالدینشاه یك‌جوان حدود پانزده‌ساله‌ی خوش صورت وصوت ، در دهه‌ی اول محرم بین دویست و پنجاه تا سیصدتومان درآمد داشت . چنین بازیگری ممکن بود روزی دوسه‌جا شبیه‌خوانی‌کند و برای جلب او رقابت‌هم بشود و او وضع مرفه واسترونوکر شخصی داشته باشد...[2]» . « میرزا محمد‌تقی‌تعزیه‌گردان‌که برای نمایشهای دربار بهترین بازیگران‌راگرد میآورد، در هرجای‌کشور شخص‌بااستعدادی سراغ میکرد به‌سروقت او میرفت وبه‌وعده ووعید وتطمیع وتهدید او را برای‌کار حاضر می‌کرد . مثلا حاجی ملاحسین

۱ــ رك . یادداشتهائی از زندگانی خصوصی ناصرالدینشاه ــ ص۷۱ .
۲ــ گوبینو ؛ همان‌کتاب.

اهل پیك زرند ساوه، چون نقش زنانه‌را خوب عهده می‌کرد باید هرسال قبل از محرم خانه وزراعت خود را سرداده به‌طهران میآمد و در دسته‌ی تکیه‌ی دولت شبیه خوانی می‌کرد. همینطور برای سایر نقشها شبیه خوانان هر یك اهل محلی بوده و همگی قبل از محرم می‌آمده و دوماهه‌ی ایام عزاداری را در طهران می‌مانده‌اند وبعد هرکس به‌محل خود باز می‌گشته است. بعضی از این شبیه‌خوانان شاه شناس هم میشدند ومستمری و مقرری ودیوانی هم برای آنها برقرار میشد، یا مالیات آب وملك آنها به‌تخفیف مقرر می‌گشته است. اهالی‌کاشان و اصفهان چون اکثراً صوت راکه اساس کار است دارا هستند، بیشتر از اهالی سایر بلاد طرف توجه بوده‌اند[۱]». نامهای تعدادی از شبیه خوانان عهد ناصرالدینشاه به‌اینطرف دردست‌است چون ؛ شیخ حسن بزرگ وشیخ حسن‌کوچك (هردو شمرخوان). ملاحسین و حاج ملارجبعلی (هردو امام‌خوان). حاج ملاحسین اهل‌پیك زرند ساوه، قلی خان شاهی (هردو زن خوان و خصوصاً زینب خوان). میرزاغلامحسین، سیدعبدالباقی بختیاری (عباس‌خوان). سیداحمدخان (حر وعباس). جهانگیرخان(مسلم). حاج بارك‌الله (مسلم و حر وعباس). به علاوه‌ی: سیدحسن‌شبیه، سیدزین‌العابدین قراب‌کاشی، رضاقلی تجریشی، احمد تفرشی، شیخ حسن قاجار، محمد سولقانی، حبیب‌الله اسب بمردی، ملا داداش طالقانی، بلال صمغ‌آبادی، میرزا حسینعلی‌شهریاری، حاج‌قربان خان و ابوالحسن اقبال‌آذر (مشهور به‌اقبال‌السلطان[۱]).



میرزا غلامحسین، شبیه حضرت عباس
[ازکتاب *Persia and the Persians*]

۱ـ مستوفی؛ همان‌کتاب، همان جلد.

۲ـ تعدادی از این اسمها در کتاب سرگذشت موسیقی ایران از روح الله خالقی (جلد اول ـ ص ۳٤۹ تا ۳۵۱) جمع‌آوری شده است. رك.

راجع به‌شمایل شبیه‌ها «مستوفی» خبر میدهد[1]: «شبیه امام باید خوش صورت بوده و ریشی به قدر یك قبضه داشته از حیث قامت متوسط ، و حضرت عباس [با ریش] مورچه‌ای پی زده وبلند قامت وشانه پهن وسینه فراخ و میان باریك ، وشبیه علی‌اکبر جوان هیجده نوزده ساله‌ی خوش قیافه وخوش قد و قامت ، وشبیه قاسم از حیث صورت مثل علی اکبر و از حیث سن کمتر از او باشد... چون‌شبیه‌ها چهره‌آرائی نداشتند ناگزیر بایستی شمایل آنها بانقشی که بازی می‌کردند مناسب باشد... گاهی[معمولادردسته‌های‌حرفه‌یی که‌سراسر سال‌دوره‌می‌گشتند] کسی که نقش حضرت‌عباس‌را بازی می‌کرد می‌توانست حر شده‌وقاسم هم‌درموقع‌لزوم یوسف‌میشد یاامام ممکن‌بود نقش پیغمبرراهم بازی کند . در مخالف خوانها هم همانکس که شمر میشد منقذبن مره و یا حارث هم می‌توانست بشود ، آنکه یزید میشد نقش ابن سعد را هم بازی می‌کرد . ولی گاهی اتفاق می‌افتاد که وجود هردوسه شبیه دریك تعزیه لازم بود. دراین صورت باید برای هریك یك نفر خاص را داشته باشند[1]...» با وجود تأکید «مستوفی» گفتنی است که بزك و شبیه سازی تا حدودی در تعزیه و خصوصاً تعزیه‌ی مضحك جای داشته‌است: مثلادرمواردی چهره‌راگل‌آلود میکرده‌اند، یا آنرا خونین نشان میدادند . صورت شیطان راگل می‌انداختند ، و صورت نوکرحبشی حضرت‌علی‌را سیاه می‌کردند ونیزسعی داشتندکه چهره‌های‌مالك عذاب و پادشاه جنیان چندان عادی نباشد .

واما تن‌پوشها : «لباس سیدالشهدا قبای راسته‌ی سفید ، شال و عمامه‌ی سبز ، عبای ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ بود ، در موقع جنگ چکمه و شمشیر هم داشت و در مواقع عادی نعلین زرد به‌پا می‌کرد . شبیه پیغمبران و سایر امامان‌را بیش وکم همینطور لباس میپوشاندند. شبیه زنها پیراهن‌سیاهی [به ندرت سیاه گل‌دار] که تا پشت پا میرسید برتن می‌کرد و پارچه‌ی سیاه دیگری برسر می‌افکند . فراخی این روسری به قدری بود که دستها را هم تا سرانگشتها میپوشاند. یك پارچه‌ی سیاه دیگری صورت‌را تازیرچشم مستور

۱ـ کتاب‌مستوفی، همان‌جلد.

میداشت به‌طوری که جز نی‌نی چشم وسرانگشتان ، تمام بدن به وسیله‌ی این سه پارچه پوشیده میشد. اگر در بعضی نمایشها پای زنهای مخالفین‌هم به‌میان میآمد این لباس به همین کیفیت منتهی از پارچه‌ی سرخ بود . لباس دختر بچه وپسر بچه‌ها پیراهن عربی بلند مشکی با سربند ، وقرص صورت آنها پیدا بود. امیرهای مخالفین‌را با جبه‌ی ترمه وعمامه‌ی شال رضائی یاشال کشمیری مجسم می‌کردند . جنگجویان طرفین اعم از مخالف ومؤالف همگی با زره و کلاه خود وابلق بودند ، منتهی مؤالفین قبای سفید و مخالفین قبای سرخ در زیر زره میپوشیدند . لباس ملائکه جبه‌ی ترمه و تاج بود و برای اینکه جنبه‌ی روحانی و نامرئی‌بودن خود را ظاهر کنند ، پارچه‌ی تور سفید یا گل بهی یا آبی به‌صورت می‌افکندند[1]» .

لباس سرداران مخالف بیشتر درمایه‌های قهوه‌ای وسرخ‌است. خصوصاً شمر که بیشتر به‌حالت دامن قبا برکمر زده وبا آستینهای بالازده نشان داده میشود ووقتی که‌جبه‌اش‌را ازخود دورکند ازپرکلاه خود تاچکمه‌اش یکپارچه سرخ‌است. لباس شیطان بیشتر در مایه‌ی پوشش های سرخ رنگ مسخره های دوره‌گرد است بعلاوه‌ی یك عبای گاهی‌سبز . دیوشلیته‌یالباس‌رنگ‌برنگ‌خال خال‌دارد. به‌طور کلی اشقیا را با جامه‌ی سرخ و اولیا را بالباس سبز و سیاه و گاه سفید (کفن پوش) نشان میدادند . چنین لباسهائی با این رنگها سالهای سال است که سنتی شده وتماشاگر ازروی آنها میتواند تا حدودی به طینت اشخاص بازی پی برد . بااینهمه لباسها کاملا هم مستند نیست ، درآنها هم شباهتی به پوشش‌های عادی و جنگی عهد صفوی و شمایل های این دوره‌ها را میتوان تشخیص داد ، وهم بازمانده‌ای از تصورهای مردم عامی ازلباسهای جنگی شاهنامه را میتوان دید . غنای رنگ در لباسها و با اینهمه تلخ بودن رنگ ونیز صورتهای روبنده‌دار و پوشانده‌ی زنان و مقدسان بیننده را به‌یاد شمایل‌ها و پرده‌ها میاندازد . گاه در پوشش شبیه‌ها تجمل و تزیینی بیش از اندازه بچشم می‌خورد ، از جمله زنان با دستینه و سینه ریز وخلخال واز این قبیل دیده میشوند. این نشانه‌ی ملتی است که درفکر وتخیل خود مستقل

---

۱ ـ شرح زندگانی من ـ ج۱ ـ ص ۲۸۹.

است و به پیروی از تصور خود واقعیت را تصحیح می‌کند ؛ وگرنه معلوم نیست که خاندان امام چندان مرفه بوده باشند .

واما بعد ــ موسیقی جای مهمی در تعزیه داشت . قبلا اشاره‌یی به « پیشخوانی » کردیم که یك نوع همسرائی است . این پیشخوانی به همراهی موسیقی بعدیش مقدمه‌یی برای شروع نمایش بود . نوحه خوانی یك نمونه‌ی دیگر آواز دسته‌جمعی بود به‌میزان سینه‌زدنهای‌شبیه‌ها برای تولید ضرب‌معین ومناسب ، که گاه پس‌از صحنه‌های شهادت توسط بازماندگان خوانده میشد. دراین میانه یك‌گونه زمینه‌ی صوتی‌گاه جزئی از نمایش میشد و آن هنگامی بودکه تماشاگران تعزیه هم بجای سیاهی لشکر درصحنه‌های نوحه خوانی دم میگرفتند یا سینه میزدند . اگر بازی مخالف خوانها از نظر سبك و سنن قوت وهیجان بیشتری‌داشت، در برابرکارمؤالف خوانها ازجنبه‌ی موسیقی‌اش



دو شبیه سواره محل عکسبرداری حیاط‌پشتی تکیه‌ی دولت بوده است .

دارای اهمیت بیشتری بود. ادامه‌ی تعزیه تعدادی سنت‌هم درموسیقی به‌وجود آورد. هر مؤالف‌خوان در تعزیه آوازها ومایه‌های موسیقی مخصوص به خود را باید حفظ میکرد : امام‌خوانها آوازهای خود را بیشتر در مایه‌های متین مثل پنجگاه ، رهاوی ونوا میخواندند، « حضرت عباس چهارگاه میخواند ، حر عراق میخواند ، شبیه عبدالله‌بن حسن که در دامن حضرت شاه شهیدان به‌درجه‌ی شهادت‌رسید ودست قطع‌شده‌ی خودرا به‌دست دیگر گرفته، گوشه‌یی از راك را میخواندکه به‌همین جهت آن‌گوشه به راك عبد الله معروف است . زینب گبری میخواند . اگر ضمن تعزیه اذانی باید بگویند حکماً به آواز کردی بوده . در سؤال و جواب رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده مثلا اگر امام با عباس سؤال و جوابی داشت ، امام شور میخواند عباس هم باید جواب خود را در زمینه‌ی شور بدهد. فقط مخالف‌خوانها اعم از سرلشگران وافراد وامرا واتباع باصدای بلند وبدون تحریر، شعرهای‌خود را باآهنگ اشتلم وپرخاش ادا میکردند . در جواب و سؤال با مظلومین هم همین رویه را داشتند و با وجود این اشعار مخالف خوان و مظلوم خوان ، در سؤال و جواب باید از حیث بحر وقافیه جور باشد . ولی تمام قافیه و بحر اشعاریك تعزیه غیر از موارد سؤال وجواب یکی نبود[1]» .

یکی ازارزشهای نمایشی‌آوازهای تعزیه‌درآن بودکه قطعه‌ها ومقامهای موسیقی با موضوع وشخص منطبق میشد. ولی باید افزودکه چه به دلیل فشار

۱ـ شرح زندگانی من ـ ج۱ ـ ص۲۸۹.

ـ «هرشخصی پیوسته‌آواز خودرا درپرده‌ی مخصوصی ازموسیقی میخواند. مثلا «حر» برای اظهار شجاعت و رجزخوانی در چهارگاه میخواند و نسوان در همایون وشوشتری . اما آواز همواره ساده بود و سازی با آن جفت نمیکردند ، مگر دربعضی مواقع‌که قره‌نی ونی‌لبك را باهمان‌آواز جفت میکردند. مخصوصاً در بیات ودشتی، ودیرراهب وتعزیه‌ی سلیمان...»ـ ادبیات معاصر از رشیدیاسمی (طهران ـ ۱۳۱۶ ـ ص ۱۲۴) .

ـ «... تاکنون تعزیه بوده است که موسیقی ما را حفظ کرده ، متأسفانه نمیدانم‌درآتیه چه‌چیزی تضمین حفظ‌موسیقی‌مارا خواهدکرد» ـدستخط ابوالحسن صبا (مجله‌ی موسیقی ، شماره‌ی مخصوص مرگ صبا ـ بهمن ۱۳۳٦) .

زیاد حس بوده باشد یا به‌عکس به‌سبب کم‌مایگی شبیه‌خوانها ، بهرحال شعرها طی‌آواز چندان به روشنی ووضوح ادا نمیشده است .

دسته های نوازنده‌ی موسیقی در هیئت های معمول شبیه‌گردان از هفت یاهشت نفر متجاوز نبوده‌اند وسازها عبارت بود ازشیپور ونی وقره‌نی ، طبل و دهل وکرنا و سنج . آنچه اینها مینواختند آهنگ معینی در قالب یکی از دستگاههای معلوم موسیقی ایرانی نبود ، بلکه آمیزه‌ای بود از اصوات درهم این سازها که در نتیجه یك طنین وآهنگ تقویت‌کننده به صحنه‌های مختلف میافزود. موسیقی‌تقویتی تعزیه‌ـ همچنانکه بایست‌ـ به موسیقی خالص چندان وابسته نبود ؛زیرا که‌موسیقی‌نمایشی‌جدا ازموسیقی‌خالص‌است وهدفش باهدف‌آن مغایر. موسیقی‌غیر آوازی(ومتأسفانه‌ضبط‌نشده‌ی)تعزیه بیشترشامل سروصداهای موزونی‌بود که‌جمعاً به‌نسبت‌احتیاج‌هرصحنه، تقویت‌کننده‌وگاه‌معین‌بیان‌کننده‌ی حس کلی آن صحنه بود ؛ پس تابعی بوده است از متغیر موقعیتهای نمایشی .



طرحی از یك تکیه‌ی معمول

این عامل نقشی بیش از یك پرکننده‌ی خلاء را داشت ؛ جنبه‌ی تزیین کننده و باشکوه اصوات‌آن یادآورنده‌ی موسیقی جنگی بود ، وجنبه‌ی تقویت کننده و محرك آن یك حالت القائی دیگر به صحنه‌ها میافزود . همسرائی نوحه‌خوانان ازیك طرف وهمصدائی‌کوس وشیپور و سنج از طرف دیگر، گاه لحظه‌های اندوه آور جدائی و شکست و بردگی را وگاه صحنه‌های رزمی را مجسم میکرد . در صحنه‌های جنگ با شمشیر ، سنج نقش عمده‌تری داشت تا صدای برخورد سلاحها را القا کند . طبل خصوصاً هنگام ورود اشخاص یا هنگام بروز یك حادثه نقش قطعی داشت ؛ در مورد دوم طبل نقش پیش بین حوادث را ایفا می‌کرد. نقش قره‌نی یا حتی شیپور در مواردی‌که صحنه‌های غم‌انگیز پیش‌می‌آمد ـ بانواختن یك نوای سوزناك ومؤثرـ قطعی‌ترمیگردید. با اینهمه در اغلب موارد این سازهای اصلی یکدیگررا همراهی می‌کردند و کمتر موردی وجود داشت‌که سازها باآوازی جفت شوند ، و دلیل این شاید آن باشد‌که همراهی ساز ممکن بود مانع شود که شعر و در نتیجه مفهوم و مضمون به تماشاگر برسد ، وشاید هم منع یا نهی غنا وسماع علت اصلی بود. رهبرنوازندگان موسیقی شخص معین‌البکاء بوده‌است‌که باعلامت چوبدستی‌اش (میراث نقالی ؟) نشان میدادکجا شروع به‌نواختن‌کنند یاآرام بگیرند.

ازاوایل دوره‌ی شکوه وتفنن ، به‌کاربردن برخی حیله‌های نمایشی در تعزیه باب شد . در اینگونه شعبده‌های صحنه‌ای‌گاه وسایل حیله مرئی بود و تماشاگرآنها را ندیده میگرفت، مانند نمایش نزول وصعود جبرئیل یامعراج پیامبر،که اینها در صندوقی تزیین شده باسیم وقلاب وقرقره بالا وپایین برده میشدند . ودر برخی دیگر وسایل دیده نمیشد مانند اژدهاکه ازدهانش آتش بیرون میزد ـ که مرد پنهان در پوست اژدها بی‌شك کارش را از آتش افروز و آتش باز و غولك دسته‌های دوره‌گرد آموخته بوده است ـ یا نیزه برزمین کوبیدن امام‌که از (مشگ پنهان درزیر) زمین آب بیرون میزد ، یا نشان‌ـ دادن سربریده‌ی امام درطشت ـکه از طرفین شبیه دونیمه میز ودونیمه‌طشت میان بریده‌ای را به هم جفت میکرده‌اند . یا نمایش شیر ،که یك شبیه را در جلدی همانند پوست شیر واقعی میکردند ـ منظور از نشان دادنش آن بودکه بگویند حتی وحشی‌ترین جانوران بیابان هم رحم‌کرد ومسلمانان به‌مسلمانی

رحم نکردند...

در دوره‌ی شاه‌فقید، به‌نظر اولیای وقت‌رسید شور وخشونتی‌که دامنگیر اغلب دسته های عزاداری است ممکن است در نظر خارجیان به وحشیگری تعبیر شود. بنابراین در ۱۲۹۹ شمسی همه‌گونه تظاهرات مذهبی از جمله نمایش تعزیه ممنوع شد. ممنوعیت ممکن است دسته ها[1] را ازمیان نبرد ولی نمایش را بی‌شك متلاشی میکند؛ دسته‌های تعزیه‌گردان از شهرها به قصبه‌ها وکوره دهها رو کردند تا شاید آنجا به مدد مومنان محل ـ دور از مراکز ممنوعیت ـ بتوانند به حیات خود ادامه بدهند. این‌آغازیك دوران رکود و رجعت وقهقهرا بود. نمایش مذهبی که داشت به تدریج پوسته‌ی مذهبی خود را به دور میانداخت، ناگهان مجبور شد به جلد خود برگردد، واگر تعزیه غمنامه باشد اینست غمنامه‌ی تعزیه؛ که به سیر عامیانه ومذهبی‌خود برگشت.

پس ازکناره‌گیری شاه فقید در ۱۳۲۰، تعزیه که تقریباً شکوه سابق خودرا ازدست داده بود به قصد تجدید حیات دوباره به شهرها روی آورد، ولی دیگر رسم‌وپسند روزگارعوض شده بود، ومردمی‌که بین دوتمدن‌وفرهنگ سرگردان مانده بودندآنرا آنطورکه بایدنپذیرفتند. در۱۳۲۷ ناظران‌ساختمانی دولت با ویران‌کردن تکیه‌ی‌دولت (که سالهاغریب مانده وفرسوده‌گشته بود) نمایشخانه‌ای را فرو ریختند که معلوم نیست دیگر هرگز بتوانند نظیرش را بسازند. ازسوی دیگر فاصله‌ی مردم با تعزیه به واسطه‌ی ظهور سرگرمیهای پرزرق و هیاهوی تازه دائماً بیشتر شد، اینك تنها ایمان دورانی برخی از خرده‌کاسبان وبزرگان محلی واقبال‌گروهی ازعوام حامی این نمایش بود. تعزیه سال به سال فقیرانه‌ترشد، واگرگاه جنبشی‌کرد طرفی نبست. امروزه تعزیه را به دو صورت‌کم‌مایه، یکی به شکل سنتی‌اش ویکی همراه با عوامل نامربوطی اززندگی جدید میتوان درگوشه‌هائی ازکاشان وتفرش واراك و تا حدی قزوین و دههای مازندران وگیلان یافت. نمایشخانه‌هاکوبیده شده است ودستنویس‌هادارد میپوسد، همه چیز مظهر زندگی تازه‌میشود، وامسال سومین سالی‌است‌که دولت بازهم به موجب اعلامیه‌های رسمی تعزیه‌را ممنوع میکند.

---

۱ ـ دسته‌ها را هم باید ازهم جدا دانست. دسته‌های با ارزش‌سنگ‌کوبی وشام‌غریبان ونظایرآن را نباید با تیغ زنی وقفل‌بندی وامثالش مقایسه‌کرد.

ضمیمه‌ی یك : تعزیه‌ی زنانه



تعزیه‌ی‌زنانه درمنزل‌قمر السلطنه دختر فتحعلی‌شاه‌ودردنباله‌ی مجلس‌های روضه خوانی زنانه پیدا شد و هرساله در تمام عصرهای ده روز اول محرم برقرار بود .

میدانیم که به‌واسطه‌ی مانع‌های مذهبی، درنمایشها نقشهای زنان را هم مردان بازی میکردند وزنان به‌هرحال‌راهی به نمایش نداشتند، پس‌سرانجام ذوق نمایشگریشان به‌این ترتیب بروزکرد؛ اجرای تعزیه‌هائی‌که بازیگران وتماشاگرانش همه منحصراً زن باشند عکس‌العملی بود دربرابر‌عرف ومانع، و بدست آوردن عملی حقی بود که از ایشان گرفته شده بود . ولی تعزیه‌ی زنانه عمومیت وتوسعه‌ی چندانی به‌دست‌نیاورد؛ چون اجباراً تنها درخانه‌های رجال وثروتمندانی که قدرت تهیه‌ی‌وسایل‌ونیزجای‌بازی‌را داشتندا‌جرا میشد، با تماشاگران عادی روبرو نبود، وچنین بودکه همیشه به صورت یك‌کارتفننی باقی ماند.



تعزیه‌ها درفضای باز حیاط یا درتالارهای بزرگ منزلها بازی میشد. بازیگران‌کسانی بودندکه قبلا درمجالس زنانه روضه میخوانده‌اند ویا راه و رسم بازیگری ونقالی را پای چنین مجلس‌ها راآموخته بودند . لقب عمومی بازیگران «ملا» یعنی همان لقب‌زنان روضه خوان بودند . ازاین شبیه‌خوانها نام‌چند تائی مانده‌است چون ملانبات (مخالف‌خوان) و ملافاطمه وملامریم[1]، واز تعزیه‌گردانها فقط نام حاجیه خانم دختر فتحعلی شاه . تعزیه‌های مورد علاقه‌ی این مجلس‌ها بیشترآنهائی بودکه قهرمانان اصلیش زنان بودند،چون تعزیه‌ی شهربانو یا عروسی دخترقریش ونظایرآنها، ولی تعزیه‌های عادی را هم باهمان تشریفات ولباس وسلاح وگاهی اسب ولوازم دیگر بازی‌میکردند.

---

۱ ــ مقاله‌ی تعزیه یاشبیه خوانی. از ؛ (اطلاعات ماهانه سال ۱۳۳۵ ، شماره ۱۰۲)

کسانی که به‌جای مردان بازی میکردند احتیاج به‌شبیه سازی و بزکی داشتندتا با تغییرصورت ودورگه‌کردن‌صدا نقش خود را از نقشهای زنان جدا کنند، ومیدانیم که اینجا زنان برخلاف اصل معمول درتعزیه خیلی هم صورت خودرانمی‌پوشانیده‌اند. تعزیه‌ی زنانه تااواسط عهد احمدشاه‌قاجار گاه به‌گاه درخانه‌های اشرافی بازی میشد وسپس به تدریج ازمیان رفت.

ضمیمه‌ی دو: تعزیه‌ی مضحك

■

تعزیه‌ی مضحك‌ازتوسعه‌یافتن‌کمی‌وکیفی نسخه‌خوانان خنده‌آور وپیش‌واقعه‌ها واحیاناً «واقعه»ها پیداشد. وجود نسخه‌خوان خنده‌آوردرتعزیه‌امری استثنائی بود، ولی از همین میان موفقیت یك نسخه خوان سیاه رنگ «قنبر» نام ـ غلام حضرت امیر ـ با ته لهجه‌ی حبشی و اطوار خاص و خنده‌آورش (حتی درمجلس شهادت امیرالمؤمنین) راه تازه‌یی بازکرد. شخصیت غلام‌سیاه خنده‌آور به‌زودی درچند تعزیه نامه‌ی فرعی دیگر یعنی در«گوشه»ها تکرار



اجرا کنندگان یك تعزیه‌ی مضحك
نشسته‌ی راست غلامرضا برقی، وسط شیخ‌کرنا، بالای سرش رحیم کمانچه‌کش.
دومین‌نفر از چپ معین‌البکا (شیخ حسن بزرگ؟)

شد وهمپای آن نسخه‌خوانهای‌مضحک‌دیگر پدیدآمدند. دست انداختن‌دشمنان دین بهانه‌ای برای پیشرفت این‌نمایشها شد ؛ این‌کارهم مردم را راضی‌میکرد وهم رشوه‌ای بود برای علمای دین تا مانع نمایشها نشوند . ازاین‌نظر گمان میرود که یک ریشه‌ی نزدیک و بی‌واسطه‌ی تعزیه‌ی مضحک را باید بازیهائی که‌آخرین تحولش را به‌صورت «عمرکشان» یا «عمر سوزان» دیدیم دانست[1].



غلو درهمه‌ی جوانب پایه‌ی اصلی تعزیه‌ی مضحک بود . این مشخصه دربازی گاه به زیاده رویها و تندرویهائی منجر میشد . شاید اینکه سدهای مانع مسخره‌آمیز بودن تعزیه هارا چندان نمی‌پسندیدند باعث میشدکه فشار اصلی اجراکنندگان کمتر درمتن نمود کند و بیشتر برمبالغه‌های اجرائی . ترکیب متن معمولا برمحور تجلیل از یك شخصیت مقدس شیعه و تمسخر مخالفانش استوار بود ، و گاه این مخالفان در پایان کار خود براثر دیدن معجزه‌ای اسلام میآوردند . چند تایی ازاین‌گوشه‌ها عبارت بود از: عروسی دختر قریش ، عروسی بلقیس ، شست بستن‌دیو . «ناصرالدین شاه به نمایش عروسی بلقیس خیلی علاقه داشت ولااقل‌سالی دومرتبه درتکیه‌ی دولت‌تعزیه‌ی عروسی بلقیس [به نمایش] درمیآمدوناصرالدینشاه وبانوان‌حرمسرا ، ازپشت پرده [ی غرفه‌شان] ، طوری میخندیدندکه صدای‌آنها تا توی بازار میرفت . درهمان روزی‌که شبیه عروسی بلقیس به نمایش درمیآمد بلافاصله پشت‌سرآن صحنه‌ی‌کربلا و عروسی قاسم را نمایش میدادند؛ این نمایش گریه‌ی فراوان میگرفت و البته این نهایت زبردستی بازیگران بودکه میتوانستند درظرف دوسه ساعت مردم را بخندانند و یا بگریانند[2] » . از عناصر خنده‌دار متن‌ها

---

۱ ـ رجوع شود به یادداشتی درباره‌ی نمایش عمرکشان‌که از «دالمانی» درفصل «نمایشهای شادی‌آور» آمده است .

۲ ـ مقاله‌ی تعزیه یا شبیه‌خوانی. از؟ (اطلاعات ماهانه سال ۱۳۳۵)
ـ خلاصه‌ی «عروسی‌بلقیس» را ازروی‌همین‌مقاله نقل می‌کنیم: زنان‌قریش ویهود یك بزم عروسی با زروزیور وتشریفات زیاد فراهم میسازند ، واز حضرت ←

یکی استقبال‌های نامربوط و مسخره‌یی از شعرهای شاعران گذشته بود ، و بدین ترتیب در شعر یك هجو شعر وجود داشت . پرتاب کلمه یا اصطلاحی ناهمآهنگ و بیمورد وگاه ناسزاهائی‌که ناگهان اشخاص خیلی جدی ومحترم به هم میدادند نیز از عوامل ایجاد خنده بود . و اینها همه غیر از ترکیب وطنز اصلی است، که یك نوع هجو ــ شاید ناآگاه ــ ازاساطیر مذهبی هم در آنها نهفته است . چه در متن و چه در اجرا شبیه‌های مخالف خوانها هرچه بیشتر مخالف‌ها را پرمدعا وبا عتاب و خطاب و اهن و تلپ نشان میدادند و وآنها را مسخره و تو خالی ترسیم میکردند ، ولی موالف‌ها همان وقار خود را داشتند . ازنسخه خوانهای تقریباً ثابت یکی دیو بود ، دیو صورتك به‌کار میبرد ، ولباس چهل تکه‌ای از همه رنگ با شلیته و خلخال وچوبدستی‌کج و معوج داشت ، و باصدای غیرمنتظره وجست وخیزها و جهش‌های تندکلاغ‌وار وفریادهای‌ناموزون ونامیزان‌وگاه درهمین بین‌جنباندن کمر به‌آهنگ سازها، همانطور که انتظار میرفت بیش از ترسناك بودن مسخره بود؛ و اتفاقاً همین تضاد بین صورت مهیب و سخت و بی حرکت او وبدن چالاك و پراز تحرکش محور اصلی مضحك بودن اورا ایجاد میکرد . صورتك‌ها بین یك ونیم‌تا به سه‌برابر صورت معمولی‌انسان، از خمیر و پارچه وگل ومل و سریش و غیره ساخته میشد ورویش رنگ میخورد ونقاشی میشد . ازشیشه برای‌چشم‌صورتك استفاده میبردند وبرای‌چیزهائی مانندشاخ ودندان وغیره، شاخ‌ودندان طبیعی چرنده‌ای‌ازمقوله‌ی‌بز وگوسفند وغیره را درآن‌کار میگذاشتند. چندتائی از

←

فاطمه دعوت می‌کنندکه به عروسی تشریف ببرند؛ و قصدشان به رخ‌کشیدن جاه و جلال‌خودبود. حضرت‌فاطمه‌که ازسوءنیت‌آنان باخبربودند ازقبول‌دعوت‌خودداری میکنند ولی رسول اکرم میفرمایند برو خدا به تو کمك میکند . حضرت فاطمه با همان‌لباس عادی عازم عروسی‌خانه میشوندکه ناگاه جبرئیل بایك دسته حوری ازآسمان فرود میآید ولباسهای بهشتی برای حضرت میآورند و حضرت با جاه و جلال فراوان به عروسی میروند . عروس‌که این را می‌بیند از غصه سکته می‌کند وبعد به دعای حضرت زهرا زنده میشود و تمام خانواده‌ی عروس و داماد از این معجزه به دیانت اسلام درمیآیند .



چهار نمونه از صورتکهای تعزیه‌ی مضحك
[محفوظ در موزه‌ی مردم‌شناسی]

صورتکهای موجود که نشان دهنده‌ی وسعت وغرابت تخیل سازنده‌های گمنام خود نیز هستندواقعاً استادانه از کاردرآمده است. دراین نمایش بزك نسخه‌خوانهای مخالف و خنده‌آور تقریباً غلیظ است ورنگ لباسها عموماً روشن‌تر، وپوشش‌هاوتزیینات شامل لباسهای ژنده وآویزهای گوناگون ومضحکی ازهمه قبیل (درعصرحاضر حتی جارو به جای ریش وقیف به جای کلاه‌خود) . باید از موسیقی هم یادی کرد که با آهنگهای حماسی و بلافاصله مسخره‌آمیز خود یك عامل خنده‌دار دیگر نمایش بود .

تعزیه‌ی مضحك درهمان نمایشخانه‌ها در اعیاد مذهبی وجمعه‌ها وایام محرم وصفر (غیراز پنج‌روز حوالی عاشورا) وجشن‌ها هنگامی که جمعیت بیشترو بانی بخشنده‌تر بود ، در مقدمه‌ی یك واقعه‌ی اصلی بازی میشد . بازیگران هم تقریباً همانها بودند ولی‌گاه ازلوتی‌های مطرب وتقلیدچی ومسخره هم کمك میگرفته‌اند . درعکسی که از اجراکنندگان یك تعزیه‌ی مضحك که به دست هست مسخره‌ی معروف عصر قاجاریه « شیخ کرنا » و مطرب معروف آن عهد «غلامرضا برقی» نیز دیده میشوند .

نمایشهای شادی آور



در سرزمینی که لحظه‌های شاد زندگی اکثریتش انگشت شمار است ، نمایش مضحك اگرهم هست عقده‌دار است. مضحکه‌ای‌که هست برای جبران هرچه بیشتر لحظه‌های تلخ هرچه بیشتر خودرا به‌لاقیدی ومسخرگی و بی‌بند-وباری میزند واین راهی به‌زیاده‌روی است. ازطرفی در چنین محیط ، محیط عدم اختیار ، اگر عامی بخواهد حرفی درباره‌ی محیطش بزند ناچار است چهره‌ی معترض‌خودرا باصورتك مضحکه بپوشاند. پس اینجا شوخی ومضحکه اغلب وسیله‌یی ظریف برای تلطیف زندگانی نیست ، به‌عکس یك حربه است؛ وسیله‌ایست‌کینه‌جویانه برعلیه لحظه‌های‌ثابت وساکن وراکدوتلخ، وسرپوشی است برای انتقادها ونیشخندهای تند وزمخت وحتی‌گاه مستهجن .

پیش ازاین چنین‌آمدکه «تماشا» واژه‌یی بوده است‌که‌کل سرگرمیهای شادی‌آور عامیانه‌را شامل‌میشده. تماشا پس‌از یك دوره‌گردش بین عوام معنی اصلی خود (= قدم‌زدن) را ازدست داد وکم‌کم به‌مفهوم «تفرج وتفریح » و «دیدن هرچیزدیدنی» عموماً و «تماشای هربازی‌تفریحی شادی‌آور» خصوصاً، تغییرشکل داد . باهمین مفهوم آخر است‌که «تماشاخانه» و «تماشاچی» و غیره

ساخته شده. وباز پیش ازاین[1] راجع به‌انواع خرده‌نمایشهای تماشائی شرحی آمده است و آمده است که نمایشهای شادی‌آور مهم بعدی همه از معرکه‌ها و



غولك؛ تصویر یك دلقك به‌صورت دیو ودرحال رقص بر کاسه‌ی نیشابوری قرن چهارم.
[محفوظ در موزه‌ی ایران باستان]

کارهای بازیگران منفرد موسوم به‌دلقك ومسخره وکارهای نوروزی خوانها و دسته‌ی تمسخر کوسه ودسته‌ی تمسخر میر نوروزی ودسته‌ی تمسخر عمروخصوصاً بازیهای مطربان مجلسی و دوره‌گرد بیرون آمده است ، و به‌اینجا رسید که

۱ ـ ص ۵۱ تا ۵۹ همین کتاب .

چگونه نمایشهای داستان‌دار «تقلید» و«مضحکه» درعهد صفویه ــ بی‌آنکه‌میل به‌آواز ورقص‌را ازدست بدهد ــ ازرقص وآواز مطربان جدا شد.



دراواسطءعهدصفویه[1] دسته‌های‌مطرب‌مجلسی درجه‌ی‌اول شهرهای‌بزرگ هریك‌باچندین‌پادو (= شال‌کش، صندوق‌کش) که‌داشتند وصندوق (= صندوق کابلی)های لباس وزینت وابزارکه برقاطرها سوار میکردند، دربرابردعوتها به‌خانه‌های اعیان واشراف میرفتند و برنامه‌هایی داشتندکه از سرشب تا اول صبح طول می‌کشید ، شامل ؛ چندین رقص (هر رقص منسوب به دیاری و با لباسی ازآن‌دیار) ، یکی دونمایش‌رقصی (یك‌نوع‌آن‌بانام«قهروآشتی» شناخته میشد) ویکی دوپیش‌پرده‌ی‌کوچك، که‌سؤال‌وجواب‌گاه عاشقانه وگاه‌مضحکی بودبه‌آواز. ازتوسعه وتحول پیش‌پرده‌ها «مضحکه» پیداشدکه داستانهای‌کوتاه وخنده‌آوری بود به‌آواز ودوسه بازیگر داشت وباکتك‌کاری یا فرار و تعقیب ونظایرآن تمام میشد. دسته‌های مطرب دوره‌گرد دراثرتماس مستقیم باعلایق مردم شاید زودتر این عنصرداستانی‌را پیداکرده بودند ؛ درمضحکه‌های این مطربان جنبه‌ی مسخرگی‌آزادتر بود، دربرابر مضحکه‌های مجلس‌های اعیان که درآنها به‌خاطر حفظ شأن اهل مجلس بهرحال حدودی رعایت میشد.

«تقلید»که به‌زودی ازادامه‌ی «مضحکه» بین لوتی‌های‌مطرب دوره‌گرد پیداشد داستانهای بلندتری داشت وجنبه‌ی‌آوازیش شکل یافت ؛ آواز ممکن بود درجائی از بازی به‌طور مستقل وبه‌مناسبت خوانده شود ، ولی محاوره‌ها به‌آوازنبود. تعدادبازیگران همان بود ولی‌چون حرفها به‌آواز نبودآزادیهای داستانی تازه‌یی پیداکرد . لوتی‌های بازیگر «تقلید» معمولا با تقلید لهجه و خصوصیات اهالی شهرها ودهها، دوسه‌نفررا ازطبقه‌های مختلف نشان میدادند که به هم میرسیدند و پس از احوالپرسی‌کوتاهی اختلافی بینشان رخ میداد ، حرفشان به‌دعوا ودعواشان به‌مسخره‌کردن لهجه وخصوصیات یکدیگرمیرسید

---

۱ ــ روایت مشکوکی هست که‌شاردن‌نمایشهائی‌راکه «کل عنایت» مسخره‌ی شاه‌عباس در دربار ترتیب میداده در سیاحتنامه‌اش توضیح داده است. اگر چنین چیزی باشد منبعش را هنوز این صاحب قلم نیافته است .

وداستان بازدوخورد یافراروتعقیب تمام‌میشد. این یکی ازساده‌ترین قصه‌های تقلید بود، و به‌هرصورت درهمه‌ی تقلیدها لااقل یك‌بازیگر بالهجه وجودداشت که محور اصلی موقعیت‌های خنده‌آور بود؛ اوممکن بود بازاری، دهاتی، یا نوکرحاجی‌بازاری باشد. «مازندرانی وکاشی» که به‌صورت پیش‌پرده وبالهجه تاحدود پنجاه‌سال پیش هنوزاجرا میشد ازاولین شکل‌ها وقصه‌های تقلیداست، یامثلا « حاجی‌کاشی یا داماد فراری » ازهمین دست نمایشهاست وآن داستان حاجی ساده‌لوحی است که دختری‌را به‌او میدهند تاسرکیسه‌اش کنند واوهنوز موضوع‌جدی‌نشده‌وکار به‌عقد نرسیده، درحالیکه نیمی‌ازثروتش ازچنگش بیرون آمده پا به‌فرارمیگذارد.

در اواخرصفویه وسپس دوره‌ی‌زندیه بودکه دسته‌های مطرب وتقلیدچی دربعضی شهرها خصوصاً اصفهان وشیراز ماندگار شدند. دربعضی قهوه‌خانه‌ها پاتوقی داشتند وگاهی نمایشی میدادند، گاهی‌هم به‌خانه‌های مردمی ازطبقه‌ی متوسط وپایین دعوت میشدند برای‌گرم‌کردن جشن‌های عروسی و نام‌گذاری نوزاد وختنه‌سوران وغیره. در اینگونه مجلس‌ها بودکه دسته‌ها همه‌گونه تنوع ورنگ به‌رقصها وتقلیدهاشان بخشیدند؛ میدانیم‌که بازیگران به‌نسبت‌تماشاچی تغییر سبك میداده‌اند وهمین تغییرسبك و جست وجوی راههای تازه برای گرم نگاه‌داشتن تماشاچی‌بودکه توسعه وبسطی به‌تقلیدداد وباعث‌پیدایش تازگیهائی درآن شد . یکی ازتنوعهائی‌که نخست در رقص ایجاد شد این بودکه چهار رقاص را باچهار رنگ لباس قرمز و زرد وآبی وبنفش قبلا در چهار صندوق پنهان میکردند و چند « صندوق‌کش » آنها را به محوطه‌ی رقص میآوردند و میگذاشتند ومیرفتند. اندکی‌بعد درمیان هیجان‌تماشاگران وبه‌همراه موسیقی شوخ درصندوقها یك‌یك بازمیشد ورقاصها تك‌تك بیرون میآمدند وابتدا دسته‌جمعی وبعد هریك به‌تنهائی وعاقبت بازهم دسته‌جمعی چندگونه رقص‌میکردند که تا اواخر شب طول می‌کشید ، بعد به صندوقها برمی‌گشتند و صندوق‌کشها میآمدند وآنهارا میبردند. ظاهراً فکرایجاد این‌وضع‌رقص نباید بامشاهده‌ی ازصندوق درآمدن‌برای‌نمایش، وبه‌صندوق برگشتن پس‌از نمایش عروسکهای خیمه شب بازی بی‌ارتباط باشد . به هرحال این‌گونه رقص‌که فراوان مورد

علاقه‌ی مردم بود چندی بعد باتغییر شکلی و بانام « چهار صندوق » به‌تقلید راه پیدا کرد ودراین‌حال به‌جای رقاص‌بنفش یك شخص تازه‌ی بازی یعنی «سیاه» در کنار سه‌نفر دیگر ظاهرمیشد. داستان تاحدی اصلیت ماجرا را حفظ کرد، بعلاوه به‌آن رنگی‌از تمسخر بخشید که مشخصه‌ی‌تقلید بود. چهارمرد خصوصیات ورنگ ولهجه‌ی یکدیگررا مسخره میکردند، دعوائی درمیگرفت وزرد برنده میشد و بعدآشتی وآخرکار همه با رقص وآواز به‌صندوقها برمی‌گشتند .

به‌زودی دورشته ازقصه‌ها و بازیهای تقلیدعنوان‌مستقل پیدا کرد. تقریباً در عهد زندیه « کچلك بازی » نمایشهائی بوده است که بازیگرانش لوتی‌ها و مسخرگان کچل بوده‌اند. یاشاید هم شخصیت اصلی نمایش که محور یاایجاد-کننده‌ی موقعیت‌های خنده‌آور بود کچل بوده است وهمین یکی ازخصوصیات قابل‌تمسخرش‌بوده. ظاهراً «حسن‌کچل» یکی ازاین بازیهاست وآن جوانکی است فقیر که مرتباً به‌خواستگاری دختر یك حاجی بازاری میرود وهر بارضمن فحش ودعوائی با حاجی ــ که اورا قابل نمیداند ــ از میدان در میرود و باز برمیگردد. در این نمایشها مفاسد سطحی مردم نشان داده میشد ، و خصوصاً کاسبکاران‌پولدار وطماع و بیکاران‌رند ومفت‌خور یاآنها که چشم‌به‌مال وناموس دیگران داشتند هجو میشدند. «بقال‌بازی» نیز نمایشهائی ازهمین مقوله بوده است وشخصیتی‌که اغلب درآنها تکرار میشده یك‌بقال پولدار وخسیس وشاید به‌حج رفته بوده‌که معمولا نوکرتنبل وفراموشکاری (گاه به‌اسم نوروز)داشته وهمین‌که این‌نوکر دستورهای اربابش‌را طوردیگری تحویل میگرفته وانجام میداده موقعیتهای خنده‌آوری پیش میآورده است . یك نمایش بقال‌بازی‌هست که دوبازیگر اصلی دارد؛ یکی بقال پولدار ویکی مرد آسمان‌جل وبی‌پولی که هرلحظه به‌رنگ ولباسی دیگر و باقیافه و لهجه‌یی تازه درمیآمد و ظاهر میشد تا به‌نحوی بقال‌را سرگرم‌کند وماست او را بدزدد ؛ عاقبت هنگامی‌که بقال متوجه دزدی میشد وطی یك‌تعقیب‌اورا میگرفت مردآسمان‌جل ته‌مانده‌ی ماست را به‌سروصورت او میریخت ومیگریخت .

یکی ازدلایل علاقه‌ی‌مردم به‌این بازیها این‌بودکه‌گاه انتقادهای‌تندی نسبت به اشراف در آنها میدیدند ، انتقادها درمسیر نمایش نبود وناگهان و خارج ازمتن ساخته وپرتاب‌میشد. ممکن‌بود نکته‌های انتقادی به‌سبب‌استقبال

تماشاگران دائماً حالت تندتر وزننده‌تر به‌خود بگیرد وحتی سرانجام به گفتار-های رکیك هم بکشد. مفتش‌های دولتی تقریباً نمیتوانستند از گستاخی انتقادها جلوگیری کنند چون دسته‌ها مورد علاقه وحمایت عامه بودند و خود به خود جلوگیری ازآنها موجی ازنارضایی ایجادمیکرد، ومهمتر ازآن اینکه دستگاه تفتیش هیچگونه مدرکی بدست نداشت، نمایش فی‌البداهه وبرپایه‌ی آفرینش حضوری بود . ما امروزه فکر می‌کنیم یکی از علتهای اینکه در ایران متن نمایشهارا ازقبل نمی‌نوشته‌اند، یاسبب پیشرفت عجیب نمایش فی‌البداهه معارضه‌ی بازیگران با دستگاه ضبط وتفتیش بوده است ؛ زیرا هیچ دستگاهی نمی‌تواند نمایش فی‌البداهه‌را پیش‌بینی وازاجرای بخش یا بخشهائی از آن جلوگیری کند. باوجود این سخت‌گیریهایی برای دسته‌ها وجود داشت، که مهمتر ازهمه مانع مذهب بود . ازاواخر صفویه به واسطه‌ی ضعف حکومت و قدرت یافتن علمای قشری داشتن رقاصان وبازیگران زن دردسته‌ها ممنوع شد. از طرفی تعصب‌های بزرگان‌محلی وهمفکری‌علما باایشان‌معمولا مانع‌ازآن‌میشد که‌دسته‌ها جای ثابت داشته باشند ، واین بازیها که بنا برطبیعت به‌مرکزی ثابت‌احتیاج داشت به‌اجبارهنوز سرگردان‌بود. نقش زنان‌را جوانان تازه‌سال که صداشان هنوز دورگه نشده بود یامیتوانستند صدارا عوض ونازك کنند بازی میکردند. اینها مدتی تعلیم میدیدند تارقصهای زنانه‌ی مطربهارا بیاموزند وباپوشش‌های زنانه‌وگیسوی‌مصنوعی وآرایش ، این جای خالی‌را پرکنند .

از به‌هم پیوستن بازیگران منفرد دوره‌گرد در اواسط زندیه ، برخی دسته‌های تازه‌ی‌تقلید به‌وجودآمد ودرنتیجه برخی داستانها ونمایشها وفکرها وذوقهای تازه. بازیهای مطربان کولی که کریم خان زند به‌آنها اجازه‌ی کار داده بود وحتی‌گاه ایشان را به‌مجلس خود میپذیرفت ، و پیوستن برخی از ایشان به‌دسته‌های‌تقلید، خصوصاً درنوع‌کار «تقلیدچی»های فارس بی‌تأثیر نبود واصولا پس‌ازاینست که‌یك دوره‌ی‌شهرنشینی بین دوره‌گردان‌آغازمیشود. شهر-نشین شدن گروهی ازکولیها درچندشهر بزرگ باعث افزونی ورواج بازیهای مطربی شد . باپایتخت شدن طهران بدست آقامحمدخان قاجار و اخلافش ، اغلب‌دسته‌ها به‌پایتخت‌تازه‌روکردند. برخورددسته‌های گوناگون درپاتوقهای

رسمی پایتخت یعنی قهوه‌خانه‌ها باردو بدل شدن برخی عناصر نمایشی بین ایشان همراه بود ؛ به‌تدریج شکل نمایشها دارای وحدت وحدود معلومی شد ووجوه اشتراک کم کم به‌صورت سنت درآمد.

واما منشاء شخصیت « سیاه » نمایشهای شادی آور قابل بررسی است . مطمئناً این‌سیاه از بازمانده‌های اقوام تیره‌رنگ ماقبل آریائی‌نیست. احتمال دارد که در دوره‌ی یکپارچگی قلمروی اسلامی که آمد و رفت تاجران تا سواحل افریقا هم میکشید پای تعدادی ازمزدوران و بازرگانان سیاه به‌این



دو سیاه در حال رقص . طرحی ازیک گوشه‌ی نقاشی باغ سلطان‌حسین بایقرا منسوب به بهزاد .

طرف باز شده باشد. در اواخر قرن دهم هجری پرتقالیها نیز برای ساختن استحکاماتشان درجنوب گروهی برده ازکرانه‌های حبشه و زنگبار به سواحل خلیج فارس آوردند؛ «زاری» های کنونی جنوب نـاچار باز مانده های آن برده‌ها هستند زیراکه مراسم «زار»شان رگ وریشه‌ی افریقائی خودراهنوز حفظ کرده است. امامهمتر و قدیمی‌ترازهمه اینست که کولیهای دربدرآسیائی و خصوصاهندی چه‌پیش‌از اسلام وچه‌بعدازآن، چه خردخرد وچه‌دسته‌جمعی، هرچند یکبار به‌این طرف رومیکرده‌اند ؛ اینها در سراسر ایران پـراکنده



«سیاه» در یك نقاشی‌قرن‌دهم ؛ صفحه‌یی از یك نسخه‌ی خطی گلستان‌سعدی متعلق به کتابخانه‌ی ملی پاریس .

بوده‌اند ودوره گردی و مطربی ورقص وتقلید جزء ذاتشان بوده‌است. کولیها را هنوز برخی «قره‌چی» یا «قراچی» میخوانندکه به‌معنی سیاه چرده باشد و اشاره‌یی به‌رنگ تیره (قهوه‌یی) بشره‌ی آنها، و لقب «زنگی» یا «برزنگی» که‌گاهی پشت «سیاه» میآیدکمتر ممکن است به‌زنگبار مربوط باشد و بیشتر به‌زنگار یازنگال‌که لقب‌کولیها بود و به‌معنی نجس. ازعصر مغولها به‌اینطرف سیاه‌رادرنقاشیها به‌صورت خادم مجلس طرب وکارگر وملاح وسرانجام به‌هیئت عمله‌ی طرب می‌بینیم‌که با بشره‌یی‌تیره - یعنی درجاتی بین قهوه‌یی روشن تا قهوه‌یی سوخته و بالاخره سیاه - نموده شده است. در نمایشهای شادی آور ایرانی‌که اصل‌کولی دارد «سیاه» بی شك یك‌کولی است، منتهی بازیگر که برای خنده‌دار شدن درهمه‌چیز غلو میکند صورت اوراهم به‌کمك دوده سیاه -یعنی تیره‌تر ازآنچه هست- میکند، همچنانکه لهجه‌ی اورا تاسرحد مبالغه پیش میبرد.

سیاه‌را تامدتها جزء دسته‌های دوره‌گرد نوروزی خوان و میرنوروزی و نظایرآن می‌بینیم‌که با نامهای چندی چون حاجی فیروز یا آتش افروز و غیره‌گاه بابزك وگاه باصورتك میخوانند و میرقصد و مسخره‌گی میکند. کمی بعد اویکی ازچندگونه رقص دسته‌های مطرب‌را انجام میدهد وهم‌مسخره‌گی های فی‌البداهه میسازد؛ ازاین راه‌است‌که به‌تقلید وارد میشود و خصوصاً در قصه هائی‌که اساس آنها تمسخر لهجه وظاهر افراد است جائی پیدا می‌کند. در اوایل قاجاریه گرچه سیاه مورد علاقه‌ی مردم است و در اغلب نمایشها ظاهر میشود ولی هنوز شخصیت نمونه‌ی این‌نمایشها نیست ومشخصات‌روانی و سنتی خودرا به‌طورکامل بدست نیاورده‌است.

«خوچکو»که حدودسال ۱۲۱۷ شمسی یعنی‌هنگام پادشاهی محمد شاه قاجار درایران‌بود توصیفی‌دارد درباره‌ی‌یکی ازتقلیدهای دسته‌های‌تقلیدچی. او درمقدمه میگوید: «دراین نمایشها نقل همه‌گونه حرکات و حرفهای زشت آزاد است وچون هدف آنست‌که تماشاگر بخندد، هرگونه احساس جدی‌از نمایش دوراست». کمی بعدگفته‌اش درباره‌ی‌بزك بازیگران، نیز اشاره‌یی‌است به وجود شخصیت سیاه: «بازیگران لوتی بجای درد شراب بـه صورت آرد

میمالند، یا همچنین قشری از دوده یا زرده‌ی تخم‌مرغ» . سپس‌ادامه میدهد: «اغلب موضوع‌را از زندگی‌روستائی میگیرند وچون تقلیدها همیشه‌فی‌البداهه اجرا میشود نمیتوان‌کسی را واداشت‌که آنهارا ثبت‌کند، اما من چند تقلید بامزه دیده ام‌که سعی می‌کنم یکی از آنها را تعریف‌کنم: ــ نمایش باغی را نشان میدهد درتابستان. دوباغبان ظاهرمیشوند بالباسی‌که عبارت ازچندتکه پوست‌گوسفند است وبخش میانی بدن‌آنها را میپوشاند. یکی‌از آنها باقر نام مسن‌تر است وپولدار وپدر دختر زیبائی‌که در اندرونش دارد. دیگری‌نجف باغبانی‌جوان وفقیر وساعی ومثل‌همه‌ی ایرانیان زیرك است. اینها همسایه‌اند ودر باره‌ی خوبی میوه‌ها و محصول باغهایشان صحبت می‌کنند. نزاع‌کوچکی بین‌آنها درگیر میشود، دعوا شدیدتر میشود وبا مشت وبیل بجان هم می‌افتند و تماشاگر میخندد. بالاخره باقر اعتراف می‌کندکه حق با نجف‌است وصلح میشود. باقر به همسایه‌اش می‌گوید برویم‌کننده‌ی اختلاف‌را درامواج شراب غرق‌کنیم؛ آن شرابی‌که برخی حمقا می‌گویند پیغمبر منع‌کرده‌است. ملارا مسخره می‌کنند وشعر توخون‌کسان خوری وما خون رزان‌را مــی خوانند . باقر پولی برای خرج سورو‌سات میدهد و نجف میرود شراب بیاوردکه باقر صدایش میزند و می‌گویدکباب‌هم بیار، میرود بازصدایش میزندکه تنقلات و شیرینی هم‌بیار، باز میرود وباز صدایش میکند ــ آنقدر تــا نجف از خستگی می‌افتد، ولی چون این‌یکی هنوز دستور میدهدگوش خودرا می‌گیرد و پا به فرار میگذارد . باقرکه تنها مانده خود را آمــاده‌ی خوردن میکند . وضو می‌گیرد وحرکات ملاها را مسخره میکند. این‌صحنه با غذائی‌که نجف‌میآورد پایان می‌یابد . ــ نجف تار میزند، دوهمسایه به‌شدت می مینوشند وبامهارت عجیبی ادای‌کسی راکه‌کم‌کم مست میشود در می‌آورند . در ایران‌که میکده های عمومی نیست وملت شرابخوار نیست این صحنه تازگی دارد. عاقبت‌باقر خوابش میبرد. اما نجف‌که به‌حیله وانمودکرده‌بود مست است بطرف دختر باغبان میرود وپیروزی عشق خودرا بهمراهی تار اعلام می‌کند[1]» .

---

۱ ـ کتاب *Théâtre Persan* ـ ملخص صفحات *X* تا *XIV*

نمونه‌یی که خوچکو داده خصوصاً از جهت ثبت نمایشی که امروزه در میان نیست جالب‌است، ولی افزودنی‌است که خوچکو بیهوده باذهن وفرهنگ نمایشی خاص خود بازی را به دو بخش تقسیم‌کرده است؛ زیراکه هم‌داستان ازلحاظ ترکیب و مسیر یك روند و بی فاصله است و هم اینکه اصولا بازیهای تقلید مقید به‌تقسیم به‌چند بخش نبوده است .

در عهد سلطنت ناصرالدینشاه قاجار (۱۲۲۳/۷۳ شمسی) مسخره‌ی معروفی در دربار بود بنام «کریم شیره‌ای» که‌هم‌برقرارکننده وابداع‌کننده‌ی نمایشهای دربار بود وهم نایب‌نقاره‌خانه‌ی‌دولتی‌ورئیس دسته‌های مطرب درجه دوم وسوم غیردولتی پایتخت. لقب شیره‌ای که‌پشت‌بند نام اوبود شیرینی‌نمایشها



در وسط کریم شیره‌ای . بقیه همکارانش هستند ؛ همه بالباس‌بازی.

و مسخره‌گیهای اورا به‌یاد میآورد[1] واو چند بازیگر همکار و وردست داشت که‌به‌کمك آنها بقال بازیهائی درحضور شاه براه میانداخت . در این بازیها خوداو بقال‌را بازی‌میکردومسخره‌های وردستش‌با نامهای نمایشی «چوردکی»

۱ـ رك : شرح زندگانی من ـ ج۱ (چاپ دوم) ص ۳۵۹ و۳۶۰

و «ریشکی» و «ماستی» و «پسیکی» افراد مهم دیگر بازی بودند. محور اصلی داستان همان برخورد بقال بود با حقه بازان شهری و همان ماجرای ماست دزدی ونظایر آن که وسعت یافته بود و نیز مقدمه چینیهائی که به انتقاد های صریح وتند و بی‌پروائی از فساد دربار وتشکیلات اداری مملکت منجر میشد. یکی ازاین گونه بقال بازیهارا یك مشاهده کننده‌ی درباری وظاهراً ناراضی ـ که هنوز برای ما ناشناس است ـ پس از دیدن، با توضیح‌هایی شامل آنچه از اجرا بیاد داشته ثبت کرده بوده است[1] که بخشی از آن امروزه باقی است و گذشته ازمجلس اول آن که واضح است ثبت کننده افزوده[2] و اضافـی و قابل تفکیك است، صحنه‌های اصلی نشان‌دهنده‌ی سبك این بازی ونیز آزادی بیان و صراحتی است که مسخرگی سپر آن بوده است. ثبت کننده‌ی ناشناس شروع نمایش و بزك و پوشش بازیگران را چنین ثبت کرده است: «... دراین بین میل مبارك پادشاه عادل به بقال بازی حضور گشته‌است. کریم شیره‌ای رئیس این کار یك کلاه نمدی بسیار بلند برسر گذارده و یك قبای پاره پاره پوشیده، با صورت آردمالیده، ازپشم و پوست ریش و سبیل درست کرده سوار الاغ پالان دریده‌ی بسیار کوچك است. چوردکی و ریشکی عملجات او و هریك به صورت های عجیب وغریب درجلو ویمین ویسار او در حالی که دایره میزنند و تصنیف میخوانند یك دفعه دور دریاچه را بدین منوال گردیده، بعد کریم پیاده شده

۱ـ آقای ابوالقاسم جنتی وپیش از او آقایان سید علی‌نصر وامیرمعز، با وجود حالت کاملاً گزارشی وروشن توضیحات این متن، متوجه نشده‌اند که بقال بازی فوق نویسنده نداشته وتنها ثبت یك بازی فی البداهه‌ی بازیگران است، و بیهوده درجست‌وجوی نویسنده‌ای برای آن بوده‌اند.

۲ـ این بقال بازی در یکی از سالگردهای تولد شاه (ششم صفر) در کاخ گلستان اجرا شده بوده‌است. ثبت کننده که ناظرجریان دستورتدارك جشن‌مولود ونارضائیهای خارج از متن تدارك کنندگان بوده است، آنها را هم به‌ذوق خود به‌صورت گفت‌وگوی نمایشی درآورده ودریك مجلس در مقدمه آورده است که اصلا نمایشی نیست وبه‌آسانی از صحنه‌های اصلی بقال بازی قابل تفکیك است. همچنین است یکی دو قطعه‌ی کوچکی که طی آنها عکس‌العملها وتحسین‌های شاه را ـ حین دیدن نمایش ـ گزارش کرده است.

میآید سرخوانچه‌که اسباب بقالی چیده‌شده‌است می‌نشیند ... [و بازی شروع میشود]»[1] بگذریم ـ مطربان امروزی‌کریم‌شیره‌ای را جزاین ابداع‌کننده‌ی نمایشهای مضحك دیگری نیز میدانند ، ازجمله : طبیب مـازندرانی ، دلاك مازندرانی، زن ملای ده یایك زن و سه مرد که چگونگی آنها چندان روشن نیست و بهرحال درمایه‌ی‌کلی تقلید بوده است.

مدرك دیگری‌که از بقال بازی عهد قاجاریه باقی است نوشته‌ی‌کتاب «جغرافیای اصفهان» است‌که بسال ۱۲۵۵ شمسی تألیف یافته است و در آن یکجا مؤلف ضمن طبقات مردم تقلیدچی ها را میشمارد و فلسفه‌ی زیاده روی در نمایشهاشان را به‌درك خود شرح میکند و بازیگران را چه از جهت تأثیر اجتماعی وچه ازنظر صفات خصوصی و پرهیزکاریشان میستاید: «...قسم‌دیگر لوتیهای سرخوانچه‌ی بقال . حکمای قدیم بقال بازی را بنا بر مصالح چنـد اختراع نموده‌اند. ظاهراً این بازی را در عیشها اسباب طرب و ضحك قرار داده‌اند و باطناً مفید فواید بسیاری است درسیاست مدن. مبنای بازی مزبور درآن بوده‌که اعمال ناشایسته از هرکس به‌ظهور رسد علی‌وجوه‌الاقبح تقلید آن نمایدکه قبایح را مجسم ودر نظرها مشهود و محسوس‌کنند تا از راه‌دفع فاسد به‌افسد منحرفین را منفعل سازند ، چنانچه فایده‌ی‌بزرگی ازاین بازی به‌ظهور رسید ؛ زمانی‌که به تأدیب جهال موکب همایون [ناصرالدین شاه] تشریف فرمای اصفهان‌گردید : ملاهای بلد بدنام ، اکابـر و ارکان متهم ، اعیان و اشراف مخوف ، الواط خونخوار ، مفسدین مخفی ،کسبه و زارعین مستأصل، سلطان زمان درغضب، فردی ازافراد را یارای‌گفتار نبود . عاقبت تدبیر شفاعت بدست تقلید این جماعت بود روزی کـه جهت تفریح شاهنشاه مبرور بقال‌بازی واسباب خوانچه به‌حضور مبارك بردند . از تمثال لغومانند بی عدالتی های اتراك و مستحفظین و محصلین و مستوفیان و مباشران راتمام ظاهرکردند. همان‌روز از خاصیت این حکمت عملی موکلین ممنوع ، متهمین معاف، بقایا بخشیده شد. همچنین دربسیاری از موارد مهمات‌بزرك ازلطایف

۱ـ بنیاد نمایش درایران ـ از ابوالقاسم جنتی عطائی(ابن‌سینا‌ـ۱۳۳۳) ص ۳۷ بخش دوم (نمایشنامه‌ها)

این جماعت صورت‌پذیر شده‌است. همه‌ی این الوات مناسب‌دان ولطیفه‌پرداز و بدیهه گو وظریف وبا مزه، هریك درمضاحك به‌نوعی که عباراتشان نوشتنی بود. بااین‌کسب وکارغالب بری از معاصی ومراقب آداب شریعت. سابق زیاد بودند و چندین دسته، اکنون بسیارکمند وبه‌طهران وسایر بلاد متفرق[1]»

باوجود اینکه نویسنده‌ی شرح‌بالا این بازیگران را تحسین میکند و بازیهاشان را قابل ثبت میداند اماظاهراً هیچیك‌را ضبط نکرده‌است‌ومتأسفانه این‌کاهلی ازطرف آنهاکه دستی به‌قلم داشته‌اند سنتی بوده‌است پایدار.

ازهنگام روی‌آورشدن تقلیدچی ها به‌چند شهر معتبر طهران واصفهان و شیراز و تبریزوپاگرفتن ایشان درقهوه‌خانه های بزرك، هردسته دوسه‌گونه امکان نمایشی داشت؛ به‌ندرت نمایش‌دادن درخانه‌های اشراف وگاه‌گاه‌بازی کردن درقهوه خانه‌ها وهم رفتن به مجلس‌های‌شادی وطرب مردم‌میانه‌حال. در مجلسهای اشراف محل بازی یك‌تکه قالی درگوشه‌ای از تالار وسیع‌خانه بوده است وبازی فرع سرگرمیهای آسانتری بودکه برای مهمانان فــراهم میآمد. در قهوه‌خانه صحنه یك دوتخت چوبی بودکه درگوشه‌ای از باغچه یا درصحن وسیع و سربسته‌ی قهوه‌خانه برپا میشد، اما در خانه‌های مردم‌صحنه عبارت بود از تخت‌های چوبی‌که بازیگران روی حوض وسط حیاط می‌بستند و مفروش میکردند. گرچه بازی در قهوه‌خانه از جهت آنکه مقدمه‌ی ایجاد تماشاخانه های رسمی است بسیار مهم است، ولی بازی بر حوض‌خانه‌ها یك مورد پرارج و استثنائی است‌که هم نشانه‌ی پذیرفته شدن تقلید ازطرف مردم است وهم نمونه‌ی اینکه چگونه نمایشگران نمایش را به‌خانه‌ها وبه‌میان‌مردم میبرده‌اند. بهرحال برخورد باطبقات وخواسته های مردم درخانه‌ها وقهوه خانه‌ها دومکتبی بودکه بانتیجه‌ی واحد، خطوط اصلی تقلیدرا تعیین‌کرد، و قوام یافتن تقلید هایی‌که برحوض خانه ها بازی میشد بزودی عنوان تازه‌یی به‌این‌گونه‌تقلید بخشید که اصطلاح مشهور «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» باشد. بازی در خانه‌ها رشته‌ای از داستان های تقلید را اهمیت قابلی داد ،

۱ـ جغرافیای اصفهان ـ ازحسین‌خان پسرمحمد ابراهیم تحویلدار(چاپ دانشگاه ـ۱۳٤۲) ص ۸۷

که قصه‌های مربوط به‌محیط خانواده باشد شامل ریشخندی نسبت به آداب و ظاهر سازیها و محبت های توخالی و دروغین آن . اشخاص مسلم این‌گونـه نمـایشها اکثراً عبارت بودند از: حاجی، نوکرش (سیاه)، زن‌حاجی یا بی‌بی، کلفت‌که اگر سیاه‌بود جمیل نام داشت، وپسر حاجی (شلی) . از این مقوله است مثلا «حاجی مسجدی دو زنه» بااین ترکیب‌که حاجی دوزنه‌ای‌بامهمان صاحب شئوناتش به منزل میرود ولی زنش او را با فحش وکتك بیرون میراند چون ازوجود زن دیگر خبرشده، حاجی شرمنده از مهمان اورا به‌در منزل دیگر میبرد وآنجا هم همین بساط . مهمان خشمگین حاجی را تهدید می‌کند که تقلبهای اورا در محیط‌کسب برملاکند و میرود . حاجـی مجبور است در مسجد بخوابد وآن خود مقدمه‌ی ماجراهای خنده‌آور بعدی‌است. یا «نصیب و قسمت» که چنین است: جوانك خشتمالی در مسجد خوابیده. حاجی و سیاه برای تعمیر گوشه‌ای از خانه به‌سراغ او میروند ، اما آنجا روح نامعلومی به حاجی میگوید این جوان‌که با تحقیر از او نام بردی داماد تو خواهد شد . تاپایان داستان مرتباً حاجی حیله‌هائی میاندیشید و به کار میبرد که‌چنین‌نشود ولی با عاشق شدن دخترش به جوانك خشتمال و خرابکاری های خنـده آور سیاه حیله‌ها یکی پس‌از دیگری نقش بر آب میشود و سرانجام برد با عشاق است. ویا «عروسی هالو» که در جائی بدین ترتیب نقل شده است : «مردی زن جوان وخوشگلی‌گرفته ولی از فنون زن‌داری وآداب آن بی‌اطلاع‌است. در ضمن رندانی‌هم‌بنامهای «کاجاما» و «کاتاما» (: کاکاجاماسب وکاکاطهماسب) درکمین هستند که از بی اطلاعی چنین مردی استفاده کرده دستبردی بزنند . در این میانه پیرمردی است باسم «سالمندر» که نوچه‌ای دارد به‌اسم «خجه» ; خودش فوق‌العاده عیار و شاگردش بی‌نهایت طرار و چابك است . پیرمرد و شاگردش در واقع گرداننده‌ی حقیقی‌داستان‌ازلحاظ ایجادهیجان وحیله‌های شیرین برای خنثی‌کردن حقه‌های کاجاما و کاتاما هستند، ودر آخر بـرای مسخره کردن ودست انداختن آن دوطراری که چشم‌بد به‌زن هالو دوخته‌اند خودرا به‌شکل‌زن درآورده و با بازیها و اشعار و رقص‌های مضحك‌وعبارات

همه‌فهم و قابل پسند عیب‌کار آنها را گوشزد می‌کنند[1]». و اینست خلاصه‌ی «سیاه راستگو»: حاجی نوکر سیاهش‌را به‌یك حاجی دیگر میفروشد و شرط میکند که سیاه سالی یکروز راست بگوید. خریدار در پنهان سه زن داشته است که کمی‌بعد باراستگوئی سیاه ازوجود یکدیگر خبر میشوند و زندگی حاجی را بهم میریزند .

آنچه که‌قصه‌های فوق‌نشان‌میداد ــ بدون‌تاکید برزمان ــ تقریباً همزمان با عصر بازی بود برخلاف تقلیدهای جاری درقهوه‌خانه‌ها که اکثراً تاریخی بود و مربوط به‌ایام قبل. باوجود این بازی مقید به زمان و مکان خاصی نبود و حتی در داستانهای تاریخی هم انتقاد های صریحی‌از روالهای زندگی‌معاصر میشد، واصولا برهم زدن زمان ومکان ــ یا خارج‌شدن اززمان ومکان بازی و رجعت به‌آن ــ یك‌سنت ناآگاه تقلید بود . ازطرفی شخصیت «سیاه» که کم‌کم کامل شده و به صورت شخصیت نمونه‌ی تقلید درآمده بود بزودی به‌نمایشهای تاریخی وقدیمی‌هم‌واردشد، هرجا به عنوانی؛ در «یوسف و زلیخا» به عنوان نوکر تاجر برده‌فروش یا غلام زلیخا ، در «بیژن و منیژه» به صورت نوکر ترسوی بیژن و غیره . ضمناًکار بازی با لهجه‌که هنوز موفقیت داشت نتیجه‌ی درخشانی‌را در «بیژن و منیژه» باعث‌شد؛ بدین‌نحو که تورانیان بایدبه‌ترکی و ایرانیان به‌فارسی حرف میزدند .

اما «سیاه» در قالب‌کامل شده‌ی خود غلام یانوکری بودکه‌هجو میکرد و مسخره میکرد درعین زیرکی، سادگی وگاهی صراحت همراه با ترس. با وجود ظاهر مضحك و مسخره‌اش ،گاهی از عمق وجود او سخنان درد آلود و تلخی بیرون میریخت‌که خنده‌را به‌زهرخند بدل میکرد. سیاه آدم‌بافکری بود، یا لااقل به نظــر خودش چنین میرسید ؛ نقشه‌هایی میکشیدکه بر خلاف پیش‌بینی‌هایش چندان‌درست درنمی‌آمد، ولی‌درآخرکار طی یك‌تصادف کوچك اوموفق میشد. گاهی دربزنگاه موفقیت گذشت‌میکرد وگاهی درلحظه‌ی‌شکست تقدیر را آنچنان‌که بود ــ و زشت بود ــ میپذیرفت . نتیجه یا شعار نمایش

---

۱ ــ بنیاد نمایش در ایران ، ص ۵۷ .

معمولا در پایان از زبان او گفته میشد.

سیاه آدمی بود نسبت به اربابش ازطرفی وفادار واز طرفی عصبانی. عصبانی به‌خاطر ضعفهای‌اخلاقی ارباب، یا به‌دلیل فاصله‌ی صوری وهم‌طبقاتی که بین آنها بود وسیاه باهمه‌گونه فداکاری‌که میکرد کوشش به‌ترمیم وازمیان برداشتن این فاصله داشت ولی ارباب خودبین با خود بینی‌اش بهرحال این فاصله را حفظ‌میکرد واورا همیشه به‌چشم‌غلام میدید. این‌کشمکش بی‌نتیجه‌ی درونی بودکه سیاه‌را عقده‌دار کرده بودوهمین بودکه موذیگریها و رندی‌های اورا توجیه‌میکرد؛ زیرا او گاه ـ اگرنه‌عصیان ـ لااقل خرابکاریهایی‌درکار ارباب‌میکرد چنانکه فرمانهای‌اورا به‌کارنمی‌بست یا نافرمانی‌وتجاهل‌میکرد؛ صحنه‌هایی‌که ارباب برای انجام‌کاری فوری عجله و اصرار داشت و سیاه در برابر خونسردی و انکار، و ارباب سعی میکرد بافریاد های اربابانه‌ی خود اورا بترساند و سیاه با موذیگری خودرا به نفهمی میزد معمولا از خنده‌دار ترین صحنه های اینگونه نمایشها بود. سیاه‌که‌موفق نشده‌بود مناسبات‌ارباب و نوکری را تبدیل به مناسبات دوستانه‌کند ، در واقع با اعمالی نظیر این یك‌گونه انتقام از اربابش میگرفت. به‌نظر میرسدکه برخی قراین تعزیه و خصوصاً تعزیه‌ی مضحك در ایجاد شخصیت نهائی «سیاه» بی‌تأثیر نبوده است. در تعزیه هم «قنبر» غلام حبشی حضرت علی سیاه است ونسبت به ارباب خود وفادار و فداکار. در تعزیه تکه‌های مربوط به قنبر بسیار مضحك است، اوهم بذله‌گووشوخ ورنداست وهربارکه دستوری‌میرسد چندبار آنرا نشنیده‌میگیرد و هربارکه برای‌کاری میرود چندبار ازنیمه‌ی‌راه برمیگردد وچنین مینمایاند که دستور را فراموش‌کرده و آمده است باز بپرسد تا مطمئن‌شود. تمام مایه های سیاه تخت حوضی در قنبر هست به اضافه‌ی این نشانه‌که در تعدادی از نمایشهای تخت حوضی نام سیاه نمایش «قنبر» است. از طرف دیگر تقلیدکه در این دوره در جست وجوی داستانهای تازه یی برای بازی حتی به اقتباس از داستانهای خیمه‌شب بازی پرداخت، خصوصیات سیاه خیمه‌شب بازی مانند تحرك فراوان و بی بندو باری و رندی و حتی صراحت زننده‌ی اوراهم عیناً به تقلید وارد کرد .

میدانیم که دردوره‌ی مظفرالدینشاه رئیس بازیگران ومطربهای دربار، رئیس دسته های مطرب و تقلیدچی غیر درباری پایتخت نیز بود ولقب «باشی» داشت. از سالهای آخر این‌شاه نام و نشان «دسته‌ی حسین‌آقا باشی» به مـا رسیده است، شامل این بازیگران و نقش های تخصصی: اکبر نفتی (ارباب) حسن‌نواب و علی جهود و صفر کوری (همه مقلد با لهجه)، اکبر نایب جعفر (سیاه) وحسین سنجاقی (لوده ودهاتی بالهجه). از همین‌دوره‌یادداشتی بدست داریم از«هانری رنه‌دالمانی - *D'allemagne* » در«سفر نامه‌ی ازخراسان تا بختیاری» که درباره‌ی یك‌تقلید مذهبی تخت‌حوضی است و نشان‌دهنده‌ی اینکه چگونه بازیگران با بازی‌کردن نمایشهای مضحك‌مذهبی رشوه‌ای‌میپرداختند به‌مذهب‌تامانع ادامه‌ی نمایشهاشان‌نشود: «دروسط حیاط مسجد یاتکیه‌یك‌لوتی [شبیه‌عمر] که لباس مضحکی پوشیده است برسکوی بلندی‌که غالباً روی‌حوض مرکزی‌درست‌میشدجای میگیردوتماشاچیان‌را باحرفهاوحرکات‌واشارات‌خاص خودمیخنداند. سپس موسیقی‌به‌نواختن میپردازدوجمعیت تماشاچی به‌دورحیاط راه‌می‌افتد. شبیه‌عمر ریسمانی‌به گردن‌سگی‌بسته وحیوان‌را زوزه‌کشان به‌دنبال خود میکشد. یاران عمر برالاغها به‌شکل مضحکی سوارند، عده‌ای‌هم‌به‌دنبال شیطان‌هستند و به فرمان او حرکات مخصوصی میکنند. کسی‌که‌شیطان‌را بازی میکند نیم‌بدنش عریان است ؛ صورتش با رنگ زرد آرایش شده و در بدنش نقش های خنده‌آوری دیده میشود. دایره های سفید بزرگی به اطراف دهان وچشمان اوکشیده‌اند وبرسرش دوشاخ قراردارد؛ اورا به‌صورتی درآورده‌اند که هم خنده‌آور وهم ترسناك است. پس از آنکه جمعیت بدین ترتیب به دور حیاط گشت عمر میآید وبر تخته های روحوض می‌ایستد ونطق مفصل ومضحکی میکند و به طرز غریبی غذا میخورد و به امر شیطان شراب مینوشد و مست میشود وبه رقص میپردازد ؛ یاران شیطان هم دراین رقص بااوشرکت‌میکنند و همینکه همه سرگرم شدند تخته‌هارا از زیر پای آنها می‌کشند...[۱]» گذشته از این «دالمانی» در فصل تفریحات ایرانی داستانـی در باب شرط بندی و

---

۱ ـ سفرنامه‌ی از خراسان تابختیاری. ترجمه‌ی‌فره‌وشی (چاپ۱۳۳۵) ص ۱۹۶ و ۱۹۷ .

جناق شکستن آورده که آنرا به صورت نمایشنامه نقل‌کرده است و دو مرد مسن به خاطر آوردندکه آنرا درجوانی ضمن بازیهای تقلید دیده‌اند. قصه اینست: زن وشوهری شرط یاد وفراموش دارند. مرد هدیه‌ای به زن میدهد؛ زن که دستخوش هیجان آنی است هدیه را میگیرد بی آنکه یادش باشد شرط را باخته است. مرد به‌او میخندد و این باخت را می‌بخشد، سپس به‌ده‌نزدیك میرودکه چیزی بخرد و برگردد؛ در این حال زن‌که احساساتش تحقیر شده تصمیم به تلافی میگیرد. کمی بعد طلبه‌ی جوانی گرسنه و تشنه از راه میرسد. زن به‌او خوراك وآب میدهد و سرگرمش‌میکند تااز صدای پای اسب‌میفهمد که شوهرش به منزل نزدیك شده است؛ به طلبه‌ی جوان میفهماندکه شوهرش مرد حسودی است واو راه فرار ندارد. طلبه ازترس آبرو درصندوقی پنهان میشود ودر حالیکه زن در صندوق را قفل میکند شوهر وارد میشود و وضع را غیرعادی می‌بیند. شوهر بدگمان شده است وزن میخواهد خودرا خونسرد نشان بدهد. از صدای مرد درون صندوق شوهر به‌ماجرای رسوائی پی‌میبرد، زن‌را میزند و به زور کلید صندوق را از دستش میگیرد تا طلـبه را بیرون بکشد و تکه‌تکه‌اش کند. اینجاست‌که زن به‌او میخندد زیرا مرد در هیجان آنی خود شرط را فراموش‌کرده بود و باخته است؛ شوهر درمییابد که این صحنه‌سازی برای گرفتن انتقام بوده‌است.

از مهمترین دسته‌های عهد محمد علیشاه که نام ونشان افرادش بدست آمده[1] «دسته‌ی سیداحمدخان‌باشی» است شامل: حسن‌کلاهدوز واصغرسوتی (هردودهاتی‌بالهجه)، باباتیمور(سیاه)، حاجی‌احمدچرخی (حاجی‌بازاری)، احمد مؤید (شاه وسردار) به‌علاوه‌ی عده‌ی دیگری‌که ازآن میان چند تنی نقش‌زن‌بازی‌میکردند وازمهمترینشان حسن روحانی بود معروف به سیدحسن غمزه. و معتبرترین دسته‌ی عصر احمد شاه قاجار و سپس اوایل عهد پهلوی «دسته‌ی مؤید» بود به سرپرستی‌احمد مؤید شامل: حسین مؤید (وزیروسفیرو حاجی)، غلامحسین ملت (شاه و سردار)، ذبیح‌الله ماهری (سیاه)، حسین

---

۱ ـ مااینجا فقط لازم‌ترین اسمها را مینویسیم، فهرست مفصل‌تری‌ازاین نامها را آقای حسین کسبیان جمع کرده است در یك جزوه‌ی چاپ نشده به اسم «مطربهای تهران در نیم‌قرن اخیر» که مورد استفاده‌ی اینجانب هم بوده است.



نشسته‌ها از راست : ذبیح‌الله ماهری ، احمد موید ، حسین موید .
ایستاده‌ها : ابوالقاسم‌بنا ، غلامرضاحاجیان ، احمد بزاز.
[با همکاری اداره‌ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه]

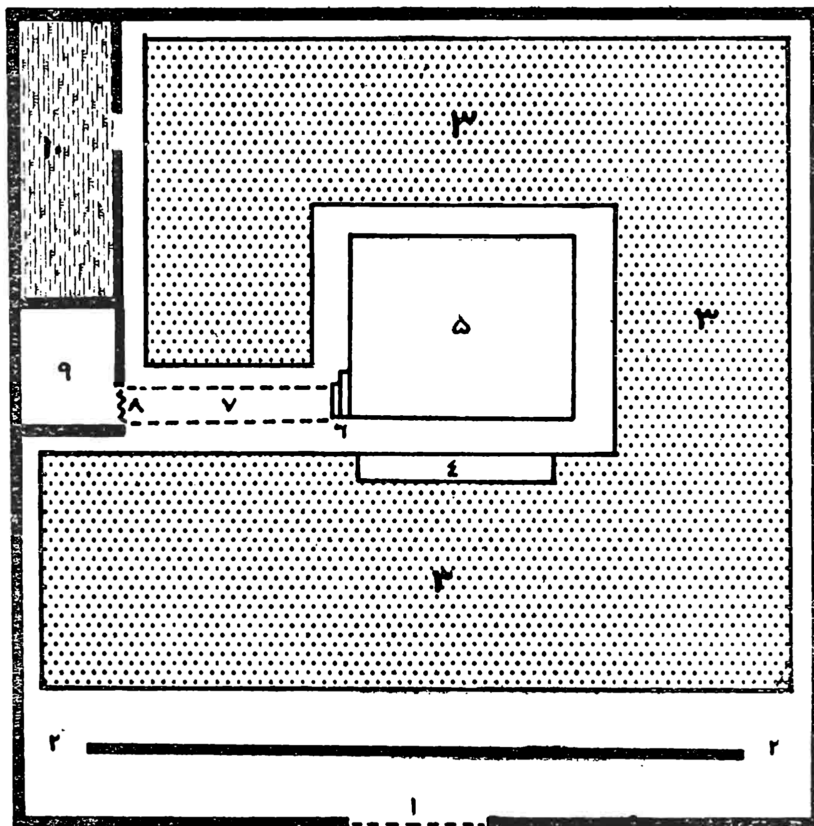
حوله‌ای (دهاتی وپیر) وچندی بعدحسین شیشه‌بر(سیاه) ، حبیب سلمانی(شلی) و آنها که زن بازی میکردند چون ابوالقاسم لطیف و اکبر حاج عابدین و همکاران دیگری که ازآن میان گویامیرزاحسین توفیق داستانهائی برای‌نمایش طرح میکرده‌است . درباره‌ی مؤید میگویند مردی‌بوده‌است اصلا بازاری ولی فهمیده‌وصاحب‌کمال‌وعلاقمند به‌نمایش. او باتجربه‌هایی که ازهمکاری‌بادسته‌ی سیداحمدخان‌باشی به‌دست‌آورده بود تشکیلات‌نمایشی‌را بر پایه‌ی درست‌تری استوارکرد . مؤیدکسانی‌را که درآنهاذوقی‌میدید تعلیم میداد وآماده میکرد ووارد درجرگه‌ی بازیگران میکرد . شخصیت‌او وتشویقهایش‌از بازیگران با استعداد وهمکاریش بادسته‌ها سبب شده‌بودکه رقابت بین دسته‌ها به‌همکاری بدل شود ؛ به‌طوری‌که رسم شد دسته‌ها بازیگرانشان را به‌هم قرض بدهند یاازهم

قرض بگیرند .

اینك در اواخر عصر قاجاریه دسته های مقلد طهران در پاتق هایی مثل باغ ایلچی ، قهوه‌خانه‌ی نایب علـی ، قهوه‌خانه‌ی قتلگاه ، قهوه خانه‌ی پستخانه ، قهوه‌خانه‌ی امامزاده زید وقهوه‌خانه‌ی سید ولی مرکزیتی‌داشتند. موفقیت یافتن آنها بین گروههای غیر متعصب مردم دوره‌ی پرفعالیتی را پیش آورده بود که بزودی دراواسط پادشاهی‌احمد شاه ظهور نخستین تماشاخانه‌های رسمی را باعث شد ــ

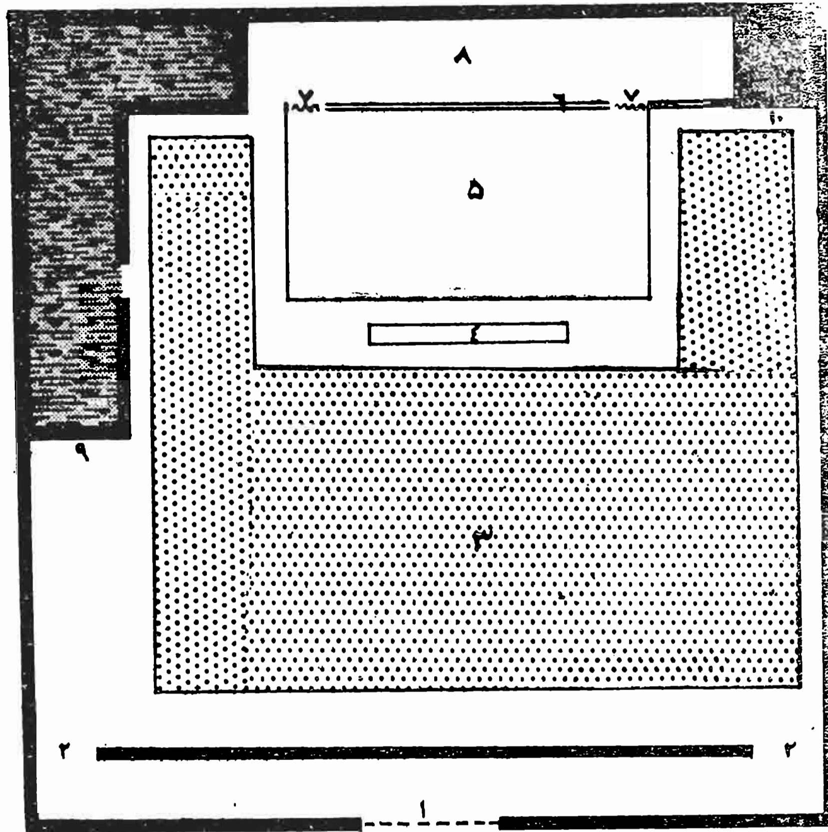
ابتدا «دسته‌ی حسین‌چوبی» درمحوطه‌ای درمیدان بارفروشهای امین ــ السلطان ، زیرسایبان وبرسکوئی‌چوبین نمایش « مشتی ونیم مشتی »[1] رابازی کردند که چون پس‌اززمان‌کوتاهی بامخالفت متعصبان روبروشد از ادامه‌اش جلوگیری شد . حسین‌چوبی وبازیگرانش‌جای بازی را به یك تیرفروشی در سه راه نایب علی منتقل کردند و در این تیرفروشی ــ با وجود اعتراض‌ها و مخالفتها ــ برای مدتی در حدود یك سال تقریباً پانزده نمـایش پرسابقـه‌ی تقلیدچی‌ها را نشان دادند . پس‌ازقهوه‌خانه‌ها وپاتق‌ها این دومین محل ثابت وعمومی تقلید بود ونخستین جایگاه مستقل که تماشاچی را تنها برای دیدن نمایش به‌سوی خود میکشاند. دراین هنگام ایران چهار راه برخورد ملتهای بیگانه‌بود وپایتخت محل‌نفوذ روسها، وروسها آن نفوذ راداشتندکه در برابر اعتراضهای مذهبیان ایستادگی کنند ومذهبیان آن قدرت را نداشتند که در برابر بیگانه‌ی غیرمسئول ومسلح مخالفت خودرا علنی کنند . بدین ترتیب یك روس با نفوذ به اسم « علی‌بیك قفقازی » چهار دیواری ویرانه‌ای را در خیابان شاهپور،حوالی‌سنگلج سابق‌دراختیارتقلیدچی‌ها گذاشت. نمایشخانه‌ای که تقلیدچی‌ها دراینجا درست‌کردند عبارت‌بوداز‌صحنه‌ای‌چوبین وچهارگوش

۱ــ اینست اساس نمایش مشتی ونیم مشتی : زن بی‌بندوبار وولنگاری را نصیحت می‌کنندکه خوبست خودرا بگیرد ومتین باشد ، او میپذیرد ؛ به مجلس عروسی میرود همه به‌قیافه‌ی بغ کرده‌اش اعتراض می‌کنند که چرا نمی خندد ، به‌مجلس عزا میرود ومیخندد میگویند چرا گریه نمی‌کند وسرانجام او به‌زحمت میتواند خود را همرنگ جماعت کند.



نقشه‌ی تقریبی تیارت علی‌بک در آغاز کار
۱- در ورود ۲- مدخل‌ها ۳ - جای‌تماشاگران ٤- جای‌نوازندگان ٥ - تخت‌بازی ٦ - پلکان ۷ - راه آمد و رفت بازیگران ازبین جماعت به‌صورتخانه‌یا تخت‌بازی ۸ - پرده‌ی جلوی رخت‌کن ۹ - رخت‌کن یا صورتخانه ۱۰ - آبدارخانه که‌چای و قلیان به تماشاگران میداد.

دروسط به‌بلندی یك‌ذرع ، که‌گرداگردآن تماشاگران‌بر نیمکت‌های مندرسی که از سر هم کردن الوارها درست شده بود می‌نشستند . سمت‌چپ حیاط یك قهوه‌خانه بودکه به تماشاگران چای وقلیان میداد وکنار آن‌آلاچیقی بودکه بجای رخت‌کن‌ازآن‌استفاده میشد . جلوی رخت‌کن پرده‌یی بود وهر بازیگر باکنارزدن پرده ، فاصله‌ی بین رخت‌کن وتختگاه یاصحنه را از میان تماشا-گران میگذشت . نوازندگان موسیقی همیشه در ردیف اول نیمکت‌ها ومسلط بررخت‌کن می‌نشستندتامتوجه ورود وخروج بازیگران باشند . این‌به‌ه‌تیارت



نقشه‌ی تقریبی تیارت علی‌بگ در دوره‌ی مؤید .
۱ ـ در ورود ۲ ـ مدخل‌ها ۳ ـ جای تماشاگران ٤ ـ جای نوازندگان ۵ـ صحنه ٦ ـ دورنما ۷ ـ درهای طرفین برای ورود و خروج بازیگران ۸ ـ رخت‌کن یا صورتخانه ۹ ـ آبدارخانه ۱۰ ـ انبار

علی بگ» معروف شد وازجمله بازیگرانش ابتدا بازمانده‌ی دسته‌ی احمدخان باشی بودند وسپس دسته‌ی تازه نفس مؤید .

مؤید تغییرهایی به وضع این تماشاخانه داد ؛ صحنه را به رسم برخی قهوه‌خانه‌ها سه‌طرفه کرد ورخت‌کن را کنار وپشت صحنه برد . ضمناً برای اولین بار یك زمینه‌ی تزیینی وتصویری به‌کار بردکه به‌آن «دورنما»می‌گفتند . نقش دورنما به زمان ومکان‌خاصی‌مربوط نبود وعکس برگردانی بود ازبرخی باسمه‌های فرنگی، باتصویردرختان سرسبز سر به‌فلك‌کشیده وخیابان بندی و استخرآب وفواره‌وپرندگان‌درحال پروازوچرندگان رم کرده‌یادرحال‌چرا،



دسته‌ی موید در تیارت علی‌بگ . از چپ به راست ؛ حسین حوله‌ای ، باقر چپه احمد بزاز، احمد موید، ابوالقاسم‌بنا ، ذبیح‌الله‌ماهری . پشت‌سر : غلامعلی‌کرده‌و رضاقوزی‌که ضمناً شال‌کش‌هم بوده‌اند . درزمینه «دورنما» دیده میشود .

که به‌دیواره‌ی عقب صحنه ــ روبرو ــ آویخته‌بود وهرگز درسراسر نمایش تغییر نمیکرد . بین رخت‌کن وصحنه ــ ودر طرفین دورنما ــ دو چهارچوب بود با پرده‌های قلمکار آویخته به‌جای‌در. بازیگران باکنارزدن پرده ازیك‌درداخل میشدند واز دردیگر بیرون میرفتند . به‌هرحال در اینجا بودکه دسته‌ی مؤید دوره‌ی پرحرکت نمایشی‌خودرا درکمال شهرت واعتبارگذراند . مقارن‌همین ایام دسته‌ی«حسین‌آقاباشی» که هنوزموقعیت خودرا حفظ‌کرده‌بود با بازیگران تازه‌تری چون علی‌ترکه وحاجی نعمت ونظایرآنها « تماشاخانه‌ی قهوه‌خانه‌ی قتلگاه» واقع درخیابان مولوی‌کنونی‌را با نمایشهای خود مرکزیت ورسمیتی داد . نیز « دسته‌ی سید حسن شاه‌آبادی» قهوه‌خانه‌ی زرگرآباد را و چندی بعد «دسته‌ی مؤید» ــ پس‌ازبسته شدن تیارت علی‌بگ ــ قهوه‌خانه‌ی کریم‌آباد رامرکزنمایشهای خود قراردادند .

درآخرین دهه‌ی قرن‌پیش‌فعالیتهای پراکنده‌ی نمایشی‌که عده‌ای‌دیگر

آغاز کرده بودند صورت جدی‌تری به‌خود گرفت . این عده گروهی از نیمه‌درس خواندگان نیمه‌آشنا به‌فرهنگ اروپا بودند که بیشترشان در دستگاه دولتی شغل و منصبی داشتند و گاه گاهی هم اقتباسی از نمایشنامه‌های فرنگی را با سبکی میانه‌رو (آمیزه‌ای از رسمهای بازیگری تقلید به علاوه‌ی ظواهری از روشهای اجرائی فرنگ) در تالاری اجاره‌یی بر صحنه میآوردند . در واقع اقتباسهای اینان



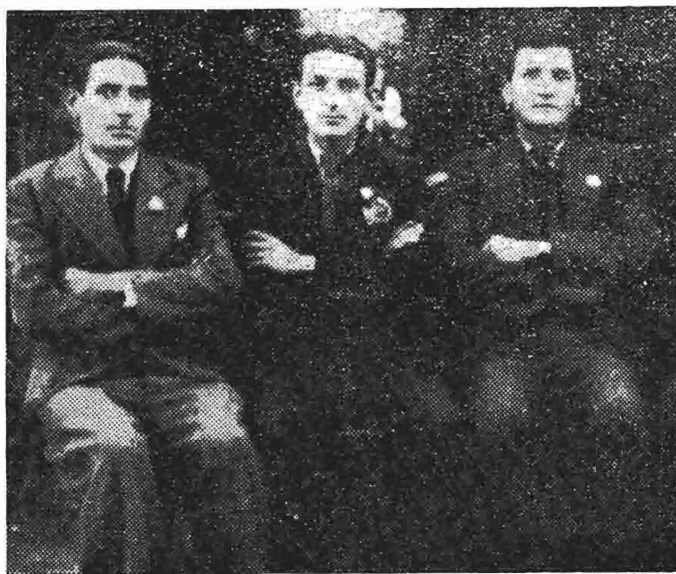
ابوالقاسم لطیف (راست) و اکبر حاج عابدین (چپ) دو «زن‌پوش» مشهور به‌علاوه‌ی ذبیح‌الله ماهری (وسط) یکی از مهمترین « سیاه‌پوش »های تقلید . اینجا هر سه در لباس رقصند .

[باهمکاری اداره‌ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه]

عبارت بود از برگرداندن نمایشنامه‌ای فرنگی برای اجرا باسبك تقلید ، و نمایشنامه‌هایی که بیش ازهمه برای چنین شکلی‌آمادگی ونزدیکی داشت آثار «مولیر» بود. به‌هرحال‌ازراه‌این عده‌است اگر به‌تدریج تعدادی واژه‌ی‌فرنگی ازمقوله‌ی سن، کمدی ، موزیکال ، تئاترال ، اپرت وغیره وارد تقلید میشود، وهم از این طریق است وارد شدن چند اقتباس آشنای فرنگی به‌تقلید چون «طبیب اجباری» اثر«مولیر»که نمایشی بود موفق ، اما به سختی میشدآنرا از اصل بازشناخت .

بین‌افرادتازه‌یی‌که‌درسالهای‌حوالی‌تحویل‌قرن به‌تقلید روی‌آوردندچند نفری بیشترشایسته‌ی یادآوری هستند چون ناصراسدی‌که‌گذشته از بازیگری داستانهائی برای بازی طرح میکرد واکبر سرشار وببراز سلطانی که هردو متخصص بازی نقشهای سلطانی بودند و از دسته‌ها خصوصاً « دسته‌ی محمد نایب‌جواد» و« دسته‌ی عباس مؤسس » که درگوشه وکنار باغ فردوس مولوی بساط‌تقلیدبراه‌می‌انداختندازبقیه‌مهمترند. اکنون‌که‌نمایش درپایتخت‌پاگرفته بود هر دسته‌ی تقلیدچی و مطرب دکه‌ای با نام « بنگاه شادمانی» برای‌خود ترتیب داد . این دکه‌ها مرکزی بود برای مراجعه‌ی مردم وقبول دعوت به‌خانه‌ها ؛ که درخانه‌ها انواع رقص وآواز شادی‌آور ، خیمه شب‌بازی وتخت حوضی‌را نمایش میدادند . نخستین بنگاه شادمانی‌راعباس مؤسس ــ ظاهراًدر ۱۳۰۱ شمسی ــ در پاچنار درست‌کرد (وگویا به‌همین علت به مؤسس معروف شد) بعدها عباسعلی‌بیك‌ببراز معروف به‌ببراز سلطانی به سال ۱۳۱۰ درکوی صابون پزخانه دکه‌ای دایر کرد . حسین ملس (برادر مؤسس) وعبدالعلی روحانی درکوچه‌ی شیشه‌گرخانه ، عباس‌گوهری در سرتخت بربریها وعباس نصیبی‌نزدیك تکیه‌ی رضاقلیخان‌بنگاه شادمانی برپا کردند واین‌کاربه‌وسیله‌ی دیگران همچنان ادامه یافت . چندین تماشاخانه‌ی دیگرهم طی‌سالهای‌دهه‌ی اول و دوم قرن حاضر ترتیب داده شد ؛ اینها یا توقفگاه وسایط نقلیه بود یا کاروانسرا یا قهوه‌خانه‌که با تغییرهائی به‌صورت تماشاخانه درمیآمد . از آن جمله‌بود : تماشاخانه‌ی سر پوشیده‌ی «ناصریه»که توسط رضاخان حاج اوقلی ومحمد علی قفقازی سرکوچه‌ی عربها گشوده شد . تماشاخانه‌ای که عباسقلی

ترکه وحاج علی افندی درخیابان درب اندرون درست کردند وظاهراً این همانست که مدتها محل بازی دسته‌ی مؤید با همکاری یك بازیگر مهم نقش سیاه به‌اسم مهدی مصری بود . امیرسعادت درسرچشمه « تئاترسعادت » را با بازیگرانی چون حسن حوله‌ای ومهدی مصری گشود ومیگویند این تماشاخانه برای نخستین بار زنی‌را درتقلید شرکت داد به‌اسم شارمالی‌گل وپس ازاو زنان دیگری را چون ملوك مولوی وپری گلوبندکی، وشاید به‌همین علت‌هم بودکه بزودی‌عده‌ای از متعصبان براین تماشاخانه ریختند و آنرا آتش زدند . در خیابان سیروس یك نمایشخانه بدست حاج اسحق کلیمی روبراه شد، درخیابان ری حیاط منزل میکائیل‌عرق‌فروش محل‌نمایش بود . درچهارراه گلوبندك«تماشاخانه‌ی آفتاب» بازشد. درسرپل امیربهادر ـ باغچه‌ی یحیی‌ارمنی ـ بساط نمایش گسترده بود. درباغ فردوس مولوی گروه عباس مؤسس که اعتباری به‌هم رسانده بود حیاط



از راست : عباس مؤسس ، ناصر اسدی ، عبدالله چپه .
[با همکاری اداره‌ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه]

یك بستنی‌فروشی‌را تبدیل به محل نمایش کرد وزمستانها همین نمایشهارا به ـ «سالن موزیکال» درهمان‌حوالی ، منتقل میکرد . باز درخیابان مولوی عزیز

جهود کافه‌ی «کوکب‌الصبا» را درست کرد که در آن نمایش هم میدادند. اکبر سرشار «تئاتر مینا» را در چهارراه گمرك بازکرد و «تئاتر کسری» را درحوالی معزالسلطان و بعدها «تئاتر سعدی» را بازدر توقفگاهی واقع درخیابان گمرك با همکاری بازماندگان دسته‌ی مؤید بر‌اه انداخت. ولی به‌این تماشاخانه‌ها اعتباری نبود؛ به سبب مخالفتهای مذهبیان محل، یا چون زمین تماشاخانه ها عموماً اجاره‌یی بود وصاحب زمین براثرفشارصاحبان نفوذ یا در برابر موجر بهتر اجاره را فسخ میکرد. پس‌اینها موقتی بود، هر یك برای یکی دوسال، و بسیار بود که به سال‌هم نمیرسید. ضمناً برخی‌ازاین تماشاخانه‌ها که‌دردنباله‌ی کارمؤید صحنه‌ی سه‌طرفه ودورنمارا به‌کارمیبردند چندی بعد باپذیرفتن‌پرده‌ی حایل بین‌صحنه‌ی بازی‌وتالارتماشا (صحنه‌ی‌یکطرفه) ونیز یك‌زمینه‌ی نقشی تعیین کننده باعنوان‌فرنگی «دکور» ومقید کردن‌نمایش به‌دوسه‌بخش، عوامل‌صوری بی‌اهمیتی‌ازنمایش‌فرنگی‌را به‌عاریه گرفتند، همچنانکه‌بزودی تبلیغات از راه چاپ و بلندگورا آموختند. بازیگران‌تازه اینها بودند: کوچك مؤدب (جوان)، رضا عرب زاده و سیدحسین یوسفی (هردو سیاه)، کاظم شلی‌(شلی)، جلیلوند (پیر) وابراهیم شادی (پهلوان). واگر به برنامه‌های چاپی تبلیغی که به هر صورت رسم شده‌بود به‌تماشاگران بدهند ـ و بیست تائی ازآنها دردست‌است ـ نظرکنیم میتوانیم نامهای حدود پنجاه زن ومرد دیگر را نیز بیرون بکشیم. جزاین تقلیدچی‌های بازنشسته‌ی‌امروز ازهمکارانی‌نام میبرند که‌آنروزها گمنام وبی‌اعتبار بوده‌اند وبعدها باراه‌یافتن‌به‌تماشاخانه‌های فرنگی‌نمای بالای‌شهر صاحب اسم ورسم وادعاها وکرامات بسیار شدند.

و اما ـ بیرون از پایتخت تقلید همچنان دوره‌گرد مانده بود، حتی در شهرستانهای معتبر دیگر اغلب کار تقلید به مرحله‌ی گشودن تماشاخانه و دکه‌ی شادمانی نرسید. در شیراز قهوه‌خانه های بزرگ به شیوه‌ی اصفهان و طهران ـ که بتواند نمایشخانه باشد ـ وجود نداشت، اما حوالی محله‌ی یهودیها محل آمد و رفت و نشست و برخاست تقلیدچی‌ها بود که به خانه‌ها دعوت میشدند. در اصفهان محل بازی‌گاه قهوه‌خانه‌ها وگاه خانه‌های مردم بوده است، اما تماشاخانه هایی‌که در دهه های دوم وسوم قرن حاضر توسط

بازیگران ظاهراً غیرعامی گشوده شد گرچه مایل به‌حفظ فاصله باتقلیدچی‌های عامی بود، ولی از نظر جهت و نوع نمایش بی‌هیچ فاصله سبك تقلیدرا ادامه‌داد وشایدهم علت موفقیت ودوام این گونه تماشاخانه‌ها در همین ادامه‌دادن روش انتقادی تقلید بوده‌است. درآذربایجان که تعصب‌ها دامنه‌دارتر بود مطربها و نمایشگران کولی که میخواستند شهرنشین شوند شرایط مطمئن و ثابتی بدست نیاوردند و تنها در تبریز یك کوچه‌ی بدنام یعنی قره‌چیلر کوچه سی، مرکز تقلیدچی‌ها و مطربان کولی‌شد. به این‌ترتیب درشهرها زمینه‌ی‌دلخواه برای نمایش فراهم نبود و دسته‌ها اغلب سر به اطراف میزدند، و جست و جوی اینگونه نمایشها در مراکز مذهبی یاشهرهایی که از نظر جغرافیائی کنارمانده و بیشتر با مشکلات ابتدائی زندگی دست به‌گریبان بوده‌اند، یا بین‌ایلهای کوچ کننده کاریست بی‌نتیجه. ما اینجا تنها سیاهه‌ای از دسته‌های مهم مطرب و تقلیدچی و تخت حوضی سه ربع قرن اخیر اصفهان و شیراز بدست داریم که چنین‌است: دسته‌ی‌حسنخان‌نقاره‌چی، دسته‌ی‌عباس گرگی، دسته‌ی‌رضاخان باشی، دسته نایب حسینعلی، دسته‌ی مشهدی‌اکبر، دسته‌ی رمضان‌خانعلی‌خوراسکانی، دسته‌ی شعبانخان، دسته‌ی میرزاحسن کمانچه‌کش و دسته‌ی چاقوسازهای‌اهل لنبان از اصفهان و دسته‌ی‌کل ماشاءالله، دسته‌ی رضا دسته‌گردان و دسته‌ی فولادی از شیراز.

ازحوالی ۱۳۱۰ شمسی سخت‌گیریهای مدام اداره‌ی سیاسی و شهربانی وقت، که اجازه‌ی نمایش نمیدادند مگر آنکه قبلا از چندوچون آن خبرداشته باشند، تقلیدچی های تماشاخانه‌دار را مجبور کرد که طرحی ازنمایشهاشان‌را بروی کاغذ بیاورند؛ واین‌اجباری بوده‌است کلامغایر با روح تقلید که‌پایه‌ی آن آفرینش حضوری‌بود ونه متنهای‌ازقبل تعیین شده. بهرحال‌ازآنچه اینها بر کاغذ آوردند صد وچند تائی دردست‌است که ازاینها تعدادی تنهادرنیم صفحه خلاصه شده و برخی‌دیگر به‌نظر کامل‌میرسد اماکامل نیست؛ نویسندگان تنها ترکیب داستان وحوادث‌را مینوشتندونه بیشتر، زیرا هیچکس‌قادرنیست ظرایف ودگرگونیهای داستان را طی بازی‌آزاد و متغیر تقلید پیش‌بینی ویادداشت‌کند واز طرفی در

تقلید متن بی‌اهمیت است و به‌عبارتی دیگر اساس تقلید حرکت و جنبش و برخورد است نه ارزشهای ادبی کلام. اما دستنویسهای بالا چند نکته‌را به خوبی نشان میدهد؛ یکی اینکه چگونه جلوگیری سیاسی و اخلاقی نمایشی را که یک پایه‌اش انتقاد بود عقیم کرده بود و چگونه این نمایش الزاماً از مضحکه های تند انتقادی به مضحکه های شبه اخلاقی رو کرد که اولی در تقلید اصالت داشت و دومی تحمیلی و عاریه‌ای بود. دیگر، نویسنده که سعی داشته‌است نوشته را با ملاحظات وموانع جدید تطبیق دهد نتوانسته‌است روح تقلید یا تخت‌حوضی را حفظ کند، و بدین ترتیب گرچه ارزش سندی دستنویسها ــ از لحاظ تقلید اصل ــ مشکوك است، اما همینها سند معتبر و اصیلی نیز هست از دوره‌یی که نخستین ضربه‌ی اساسی را به‌پیکره‌ی تقلید وارد کرد. از سوی دیگر قلم قاصر نویسنده که سعی دارد به‌نحوی از پیچ وخم‌های موانع رسمی بگریزد و رد پایی به‌جا نگذارد



مرد خوابیده‌ی چپ غلامحسین ملت، ـ خوابیده‌ی دیگر و بچه ها هیچ ـ نشسته‌ها ازراست؛ ذبیح‌الله ماهری، مهدی مصری، پری گلوبندکی.

[باهمکاری اداره‌ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه]

معلوم میکند که او سوابقی از نظر نگارش متن نمایش در پشت سر نداشته‌است،

واین سئوال پیش می‌آید که آیا همین متن نداشتن نمایشها وسنت فی البداهه بازی کردن که‌هزاروانده‌سال‌سابقه‌اش روشن‌است‌راستی‌خود یك‌نوع فرارازاین موانع وگم‌کردن رد پا نبوده‌است ؟ ـ به‌هرحال اگر گفته‌های تقلیدچیهای بازنشسته‌ی امروز و نیز امضاهای پای دستنویس‌ها ما را به اشتباه نینداخته باشد ، باید بگوئیم طراحان (وسپس به حکم اجبار نویسندگان) داستانهای تقلید در بیست سال اول قرن حاضر اینها بوده‌اند : احمد مؤید که میگویند این‌کاررا آغاز کرده بوده‌است واینك بیشتر از بیست‌و پنج‌سال است که‌در گورستان سید ملك خاتون خوابیده . حسین توفیق که مردی شوخ وشاعر بود وابتدادر مجلس‌های سخنوری‌پیشخوانی میکرد وبعدها به مؤید پیوست وضمناً روزنامه‌ی فکاهی «توفیق» را تأسیس کرد . ناصراسدی که‌آشنا به موسیقی ونقاشی‌ودلگرم به‌بازیگری بود وگویند یکی‌از امیدهایی بوده است‌که زود قطع شده ؛ زیرا درجوانی (۱۳۱۸) طی سفری که برای اجرای چند نمایش با دسته‌ی اکبر سرشار به‌آذربایجان کرد ، درتبریز دچار ذات‌الریه شد ودرگذشت . به‌اینها اضافه‌باید‌کرد ؛کوچك مؤدب ، محمدخان‌افشار ، حسین مجرد واکبرسرشار را که هم درکار تقلید سرشناس بوده‌اند و هم مختصر خط و ربطی داشته‌اند.[1]

دوره‌ی تماشاخانه‌های موقت ، بیست سال اول این قرن را در زندگی تقلیدچی‌ها و بازیگران تخت حوضی پایتخت پر میکند . پس‌از آن دل بستن به‌بنگاههای‌تئاترال وموزیکال‌شادمانی‌است که همیشه منتظردعوتی به‌مجلس‌های سرور مردم بودند وگاه‌گاه‌هم تالارهای سینماهارا برای‌نمایش‌اجاره‌میکردند (۱۳۱۵ تا۱۳۲۵) ، امابیشتر به‌نمایش درکافه‌هامیپرداختند وهرگاه‌فصل‌کار در پایتخت سرمیرسید راه شهرستانها را درپیش میگرفتند . «کافه‌ی گلشن» و

---

۱ ـ از نمونه‌های مضحکه‌های اخلاقی وتخیلی‌چهل ساله‌ی‌اخیر برخی را از میان بسیار نام میبریم : ظهور عزرائیل ، وسط بی‌تناسب ، حکیم مرطوب ، جنگ عقل وشیطان ازمؤید . یکی ازیکی بدتر وعلی‌آسیابان از توفیق . مریض عشق، مکر زن، رفاقت از بین نمیرود ، ظالم ومظلوم، موسی و فرعون از افشار. هارون‌الرشید از سرشار، امیرارسلان‌وغیاث‌خشتمال ازمجرد.

«کافه‌ی شکوفه»[1] و «کافه‌ی دلشاد» و نظایر اینها پانزده سالی محل نمایش تقلیدچی‌هائی بوده است که‌دیگر به‌کارخودتقلیدنمی گفتند. یکی‌ازکوشش‌های تقلیدچی‌ها درزمینه‌ی‌بازی درتماشاخانه‌های بالای شهر بود که‌هیچگاه به‌نتیجه نرسید. دراواخر دهه‌ی سوم این‌قرن‌مؤیددرگذشت و بازیگرانش به‌دسته‌های دیگر و بنگاههای شادمانی دیگر، خصوصاً به عباس مؤسس و ببراز سلطانی واکبرسرشارپیوستند. درسی‌ساله‌ی اخیرتنها سه‌تماشاخانه‌ی‌ته‌شهری توانستند برای زمانی دراز خود را حفظ کنند؛ «تماشاخه‌ی حافظ نو» که‌ببرازسلطانی در ۱۳۱۶ در محله‌ی بد نام خیابان قزوین دایر کرد و هنوز هم بجاست، «تماشاخانه‌ی‌ماه» که از ۱۳۲۱ درخیابان مولوی بازشد وپس‌از چند سال با تغییرساختمان وعنوان بانام«تئاترشاهین»کارخودراادامه‌داد. این‌تماشاخانه را تقریباً ده یازده سال پیش مواد منفجره‌یی که برای ساختن وسایل آتشبازی چهارشنبه‌سوری‌درآن‌نگه‌داشته‌بودند منفجرکرد ـ ودیگر «تماشاخانه‌ی‌ایران» بود در محوطه‌ی میدان قزوین که از حدود ۱۳۱۳ کار خود را شروع کرد ودراواسط ۱۳۴۲ برچیده شد. دراین‌تماشاخانه‌ها بود که چندتقلیدچی مهم چون حسین حوله‌ای و نعمت گرجی و کوچك مؤدب و نیز چند تن‌از بهترین بازیگران نقش سیاه مثل ذبیح‌الله ماهری، مهدی مصری، سیدحسین یوسفی، علی‌اوراقی، رضاعرب‌زاده وغیره هرچندیکبار بروی‌صحنه میرفتند. نمایشهای اینان همان قصه‌های موفق تاریخی واصیل تقلید بود وبه‌ندرت گرایشی‌داشت به‌سوی‌اقتباسهای‌ساده‌لوحانه‌ای ازنمایشهای‌ساده‌لوحانه وفرنگی‌مآب بالای‌شهر و رادیو، که چون موفقیتی نداشت زود ترك میشد.

محمودیکتاکه درسالهای اخیر برصحنه‌ی تماشاخانه‌ی ایران «سیاه» را بازی میکرد یك‌استعداد شگرف دوره‌ی انقراض بود و نقطه‌ی اختتامی برای یك دوره سنت و اصالت نمایشی‌که هرگز ازطرف مدعیان‌روشن‌بینی بدرستی شناخته نشد و ازطرف مدعیان نمایشگری براستی تأیید نشد و ازطرف‌مدعیان

---

۱ ـ صحنه‌ی سه‌طرفه‌ی این‌کافه (که‌امروزه‌با نام«شکوفه‌ی‌نو» محل‌اجرای برنامه های شعبده و رقص و آواز فرنگی برای‌اعیان است) تاکنون طرح سنتی سکوی تقلیدرا حفظ‌کرده است وهنوز مناسب‌ترین صحنه برای نمایش است.

نمایش‌شناسی آنچنانکه بود یاد نشد ، وتمام شد .



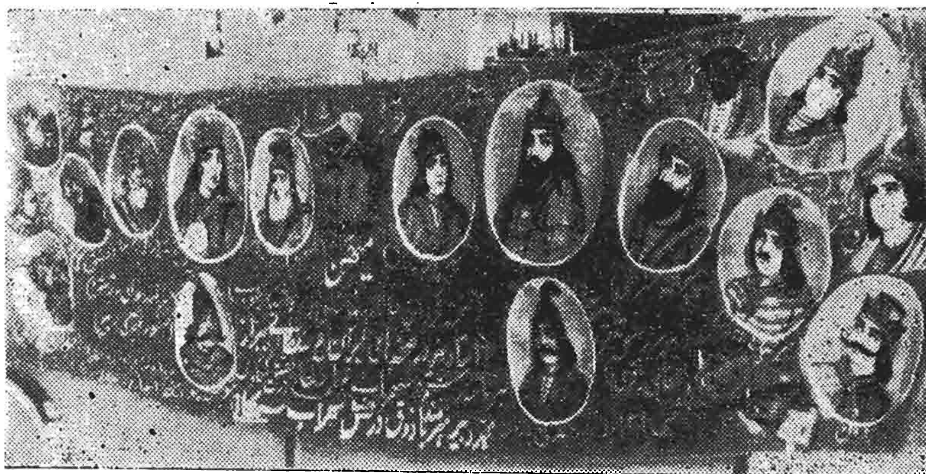
تقلیدها را برای آسان‌شدن‌کار میتوان چهار دسته کرد :

۱ ـ تقلیدهای‌تاریخی‌واساطیری ـ که‌در آنها اشخاص‌بازی وماجرای‌بازی همه ازافراد وماجراهای شناخته‌ی اسطوره‌ها وتاریخ بوده‌اند . مانند: بیژن و منیژه ، خسرو و شیرین ، شیرین و فرهاد ، کیخسرو و جهان‌پهلوان، رستم و افراسیاب ، یوسف‌وزلیخا ، موسی‌وفرعون ، نادرشاه‌افشار، هارون‌الرشید، امیرتیمورلنگ و غیره . تقلیدچی‌ها در زمان و مکان اینگونه تقلیدها دست میبردند و بسیاری از اصطلاح‌ها و تکیه‌کلام‌ها یا وسایل روزمره‌ی خارج از زمان‌بازی‌را به‌آنها وارد میکردند . ازجمله مشخص‌ترین این عوامل خارج یکی‌شخصیت «سیاه» بودکه‌به‌تعدادی‌ازآنها افزودند. بازی‌این‌ردیف‌تقلیدهاهم برخلاف تصور هرگز جدی نبوده است و تمام اشخاص جدی و محترم تاریخ خنده‌آور بوده‌اند ؛ به این‌ترتیب درتقلیدهای‌اساطیری‌وتاریخی ضمناً یك‌هجو اساطیر و تاریخ‌هم وجود داشت‌که‌ارزش آن قابل انکار نیست .

۲ ـ تقلیدهای‌مربوط به‌زندگی روزمره ـ که درآنها اشخاص‌اصلی‌بازی همه از طبقات موجود و مردم هم عصربازی بودند . مانند : داماد فراری و حاجی‌کاشی ، مازندرانی وکاشی ، نصیب و قسمت ، حاجی‌مسجدی دوزنه، سیاه راستگو، صدیق‌التجار ، حاجی‌بازاری وزنش ، مشتی و نیم‌مشتی، طبیب‌کاشی، طبیب‌مازندرانی، عروسی‌هالووغیره . دراینها بازیگران بدون‌قید زمان‌ومکان، مکان و زمان خود را ترسیم میکردند وبه‌باد انتقادگرفته وریشخندمیکردند. سرمایه‌ی بازیگر دراین بازی برخورد روزانه او بود با نادرستیهای شرایط و عوامل و مردم‌گوناگون ، و هنرش درکشف و بیرون‌کشیدن وبازنمودن‌آن چیزهای غیرعادی بودکه ازشدت تکرارعادی شده بود، ودرشت‌کردن عیب‌ها وکمبودها به نحوی خنده‌آور .

۳ ـ تقلیدهای تخیلی ـ که‌گرچه اشخاص و هدف‌بازی در آنها قابل باز شناختن بود ، ولی کل بازی یك حالت‌زدگی و تجرد ازمحیط را داشت

و انگار به سوی تخیل و آرزو کشیده میشد . ازاین مقوله‌است: چهارصندوق، هولاردهند ، نوروزپیروز یاحاکم یکشبه، شیخ صنعان ، شمشیرحضرت‌سلیمان، چهاردرویش ، پهلوان کچل وغیره. دراین نمایشها ریشخند وانتقاد که چندان موظف و متعهد به‌مقابله‌باعادیات‌نبود، ظرافت و پیچیدگی تقریبا شاعرانه‌ای پیدامیکردو بازیها باحفظ جنبش‌وتحرك رنگ‌آمیزی‌درخشانی‌ازعواطف‌راهم به‌همراه‌داشت. رویهم گرچه هدف‌همان‌بود ولی تقلیدهای‌تخیلی تاحدی‌محملی ظریف برای ارضای ذوقهای مجرد نمایشی بوده[۳]است .



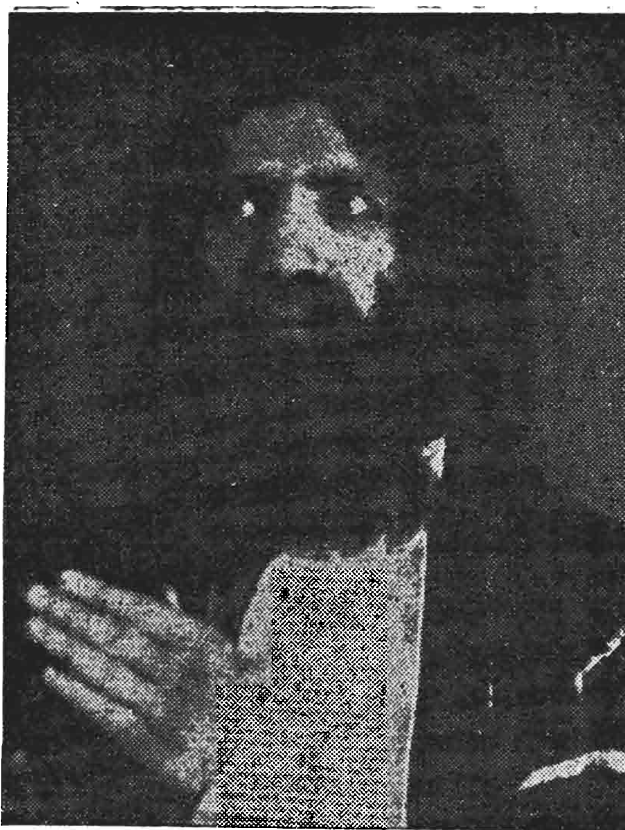
یك پرده‌ی دیواری : آگهی نمایش رستم و سهراب درتماشاخانه‌ی‌حافظ نو.
[با همکاری اداره‌ی‌کل باستانشناسی وفرهنگ عامه]

٤ ــ تقلیدهای‌شبه‌اخلاقی ــ که‌ازمحصولات‌چهل‌ساله‌ی‌اخیراست ودرآنها تیغ انتقادکند شده است وشعارگویی فراوان‌است واصالت ندارد. تقلیدچی‌ها اینگونه نمایشهارا بالباس‌امروزی بازی میکردند وسبك بازیشان راهم اندکی باآن و مظاهرآن وفق‌میدادند. جالت‌ترین نکته‌ی این دست تقلیدها پیدایش یك شخص تازه‌ی بازی بود بنام «فکلی» که باعصای ترکه‌ای و عینك یك‌چشم یادورنازك وکت‌سفید وشلوارسیاه وپاپیون واداها ولهجه‌ی فرنگی به‌نمایشها وارد شد. او ممکن بود پسر فرنگ رفته‌ی حاجی ویاگاهی‌خواستگاردختر حاجی باشد و به‌هرحال عدم‌تفاهم‌های‌او و خانواده‌ی‌پای‌بندبه‌آداب حاجی و

آزارهایی که سیاه به او میرساند زمینه‌ی خنده‌آور موفقی را ایجادمیکرد که باعث پیدائی یك رشته نمایشهای مشابه این شد .

شاید تقلیدهارا برحسب منابع هم بشود تقسیم کرد به این ترتیب: ۱ـ آنها که از خیمه‌شب بازی گرفته شده بود . ۲ ـ آنها که از قصه‌های عامیانه بیرون آمد. ۳ ـ آنها که براساس تاریخ و اساطیر ساخته شد . ٤ ـ آنها که از تغییر و تحول رقصهای مطربی ولال بازیها بدست آمده بود. ۵ـ آنها که توسط خود تقلیدچی‌ها طرح و ابداع شد ـ اما از این دسته‌بندی و نظایر آن بگذریم و برگردیم برسر تقسیم اولی؛ ـ از بین تقلیدها «تقلیدهای تخیلی» کمتر شناخته‌است و شاید علتش این باشد که در تماشاخانه‌های تهشهری دهه‌های اخیر کمتر از نمونه‌های خوب این ردیف برصحنه میآمده است . چهار صندوق که قبلا تعریف کردیم و هولاردهند دوتا از قدیمی‌ترین اینگونه تقلیدها بودند و به‌شکلی جدانشدنی بارقص و آواز آمیختگی داشتند و تقریباً نیم‌قرنی‌هست که به‌ندرت بازی میشوند. این‌دو تقلید که از تحول رقصها و لال بازیها پدید آمده بوده است بیشتر برای اجرا برصحنه‌ی گرد یا سه طرفه قابلیت داشته و ظاهراً چندان قابل انطباق با صحنه‌های یکطرفه‌ی تهشهری‌نبوده‌است. ما اینجاخلاصه‌ای‌ازهولاردهند را به‌عنوان یك‌نمونه‌ی برجسته وقدیمی وشاید متروك تقلید تخیلی نقل‌می‌کنیم: به‌گذرگاهی که یك صحراست مرد خراطی سرمیرسد . توقفی میکند و سپس دیدن چوبهائی که این‌سووآن‌سرریخته ذوقش را برمیانگیزد که باآنهاچیزی بسازد ؛ او پیکره‌ی زنی را میسازد و خودش عاشق آن میشود . یك خیاط از راه میرسد که دیدن پیکره‌ی زن به‌هوس میاندازدش برای او لباسی‌بسازد؛ لباس را به زن میپوشاند و خودش عاشق زن میشود . سپس دعوائی است بین این‌دونفرباسازوآواز. یك‌عابداز گردراه‌میرسد که‌میخواهداختلاف‌این‌دونفررا حل‌کند ؛ اختلاف حل‌شدنی نیست ، پس او به‌دعائی زن را زنده‌میکند که او خود یکی از آن دو را انتخاب کند . اما زن پس از آنکه دانست هرکدام درآفرینش‌اوچه‌سهمی داشته‌اند عابدرا انتخاب میکند، وداستان باسازورقص و آواز تمام میشود .

از تقلیدهای دیگر ـ شیخ صنعان همان داستان عرفانی معروف بود که باهمان ترکیب و منهای عرفانش بازی میشد و شخصیت سیاه هم به‌صورت‌غلام و به جای مریدان به آن وارد شده بود و در این شکل تازه زاهدی بود که به دنبال یك تخیل ویاعشق براه میافتاد وغلامش درپی‌او بود و درکارنهی‌او. شیخ‌صنعان که‌مدت کمی‌درحوالی‌تحویل‌این‌قرن‌بازی‌شدخصوصاً درآذربایجان دوستدار بسیار داشت ودرآذربایجان شوروی و هندغربی‌هم اقتباسهائی‌ازآن صورت‌گرفت. دیگر ـ نوروزپیروز یاحاکم‌یکشبه تصورمیرود که‌دنباله‌ی‌بلافصل ماجرای میرنوروزی‌باشد ، داستان‌چنین‌است: به‌حاکم (وگاه شاه عباس‌ملقب به‌کبیروگاه‌خلیفه‌ی‌بغداد) خبرمیدهند که‌درشهرمردوارسته‌ای‌هست به‌اسم هانس پینه‌دوز و زنی دارد بنام فاطمه‌اره ، و مرد مردیست درویش و بی‌آزار. حاکم بالباس مبدل به دیدن هانس میرود واورا مست میکند . درمستی‌مرد پینه‌دوز



عباس‌موسس درنقش‌موسی؛ نمایش موسی و فرعون . [از یك کتابچه‌ی آگهی مربوط به‌تآترال موسس]

ازسرکوفتهای زنش حرف میزند و از اینکه آرزو دارد یك‌شب به‌جای‌حاکم باشد. حاکم‌اورا بیهوش‌میکند ووقتی‌هانس‌چشم‌بازمیکندخودرادرکسوت‌امیر و زنش را خانم بارگاه امارت می‌بیند. باقی‌داستان معرف‌تضادخنده‌آوریست بین سطح درخواست پایین فاطمه‌اره با موقعیت عالیش و سرکوفتهائی‌که هنوز میزند وتوقعش‌که دائماً بالا میرود ، ونیز نشان‌دهنده‌ی حس‌کینه‌جوئی عمیقی است‌که پینه‌دوز عامی نسبت به‌طبقه‌ی بالادارد، چنانکه فرمانهای بگیروببندش گرچه ازطرف فرمانبران جدی تلقی نمیشود ولی اساس دربار حاکم‌را برهم میریزد . سرانجام شب دیگر میرسد و بزم وشراب ؛ هانس بیهوش میشود و ووقتی‌که چشم بازکند بازهمان پینه‌دوز بی‌اهمیت است .

دیگر ـ پهلوان‌کچل کمابیش همان داستان خیمه شب بازی به جنگ رفتن پهلوان و غلام سیاهش بود برای نجات دادن دختری از طلسم وروره‌ی جادو، و سپس سپردن دختر به عاشقش . چهار درویش همان ماجرای پسر و پدروغلام‌ودرویشی‌است‌که به‌دیدن تصویر دختری ازخود بیخود میشوند وهمه درجست‌وجوی عشق به‌سوی هند براه می‌افتند ودیگر گنجهای حضرت‌سلیمان است‌که تصورنمیرود بیش ازنیم‌قرنی ازشکل حاضرش بگذرد و تا دو سال پیش هنوزگاه‌به‌گاه توسطاین بازمانده‌های ته شهری بازی میشد وداستانش‌اینست: حاجی‌آقا که مادری دم مرگ دخترش را به او سپرده حاضر نیست دختر را به سیاه بدهد ، چون خودش قصد دارد دختر را بزنی بگیرد وارث ومیراثش را بالا بکشد . دختر وسیاه به جنگل فرار میکنند با شمشیری برای دفاع که از ارث‌دختراست وبعد می‌فهمندکه شمشیرصاحب‌کرامات حضرت سلیمان‌است. در جنگل ابتدا سرگردانی است و بعد در یك لحظه غفلت سیاه دختر توسط جادوگری ربوده میشود و سیاه‌که برحسب اتفاق یك شاهزاده‌ی جوان را از طلسم نجات میدهد به‌کمك او به جست‌وجوی دخترمیپردازد. منظورجادوگر ومادر مکار عفریته‌اش از ربودن دختر بدست‌آوردن شمشیر بوده است زیراکه شمشیرکلید گنجهای سلیمان‌است. این عفریته باجادوئی به صورت‌دختربرآنها ظاهرمیشود ولی سیاه‌که حیله را فهمیده او را میکشد . پس ازآن نوبت خود جادوگراست وبعد ، دخترا پیدا می‌کنند وگنجها را نشان میکنند وبه‌سوی

قصر پدرشاهزاده‌ی جوان‌راه می‌افتند که از هجر پسر کورشده واینك از برکت شمشیر بینا میشود . این شاه عادل دست دختر را دردست سیاه میگذارد ولی سیاه که‌فهمیده شاهزاده ودختر به‌یکدیگردل بسته‌اند برای خوشبختی دختر خودرا کنار میکشد. وداستان بارقص دختر وآوازسیاه ـ که میگوید ازمکافات عمل غافل مشو، گندم ازگندم بروید جو ز جو ـ تمام میشود .



اولین‌نفر از راست : باقر سیاوشی (باقر چپه)است ، بعدی حسین حوله‌ای .
و بعدی کوچك مودب .

همچنانکه الزاماً قبلاهم دیدیم نمایشها متن مکتوب ومحدودی‌نداشت، داستانی بود که قبلا می‌بافتند و قرارهایی که پیش خود میگذاشتند و برآن بنا هرکس به ذوق وابتکار خود چیزی میساخت و میگفت و میافزود وداستان را پیش میبرد . بدین‌روال نمایش میتوانست به نسبت استقبال تماشاگران کم یا زیاد شود و میشد ، و باز به همین‌ترتیب هیچ دوباری نبود که نمایش به یك نحو اجرا شود. بازیگران بامهارت وتسلط ومناسب‌خوانی خود از ماجرائی متوسط یاکم‌ارزش چنان نمایش‌گیرا و هیجان انگیزی فراهم میآوردند که در حدود چهار ساعت تماشاگر را مشتاق ومنتظر نگه میداشت . اشتباه است اگر

ناقد امروز براساس طرح داستانهای تقلید که شاید شنیده و به نظرش بی‌ارزش آمده انگی به‌آن بچسباند ؛ زیرا که هنر تقلید در بازیگری و اجرا بوده‌است و نه درارزش متن و داستان ــ و ارزش داستان در اجرا غیر ازآن میشد که احیاناً ممکن است کسی بروی‌کاغذ آورد. ایرادی‌که به تقلید وارد است شاید آن باشد که هیچ فکر معینی ازابتدا تا انتهای‌آن دنبال نمیشد ، واین حرفی است درست اما نه با معیار تقلید که میخواست درمدت محدود بازی ــ جز از سر گرم کردن مردم ــ حساب خودرا با همه‌ی شئون محیطش تصفیه کند .

درتقلید گاه انتقاد وسیله‌ی خنداندن بوده است وگاه خنداندن سرپوش انتقاد . بدین لحاظ هدف گم میشد ، یعنی روشن نبود که هدف خنداندن است یاانتقاد. يك شعر عامیانه‌ی فارسی میگوید گاه خنده وقتی میآید که‌کارازگریه بگذرد و خنداندن تقلید شاید هم چیزی جز این نبوده است . اما نمایشها داعیه‌ی شکافتن مسایل را نداشت ، تنها خراشی میداد به سطح ظاهراً سالم قراردادهای اجتماعی وتماشاگر باید خود تاعمق ناسالم‌آنها را حدس میزد.

انتقادها بیشتر اشاره‌های شخصی ومحلی بود و نیشخندهای زهرآلودی به سامان جامعه ، وبه همین دلیل هربار به مناسبت عوض میشد . ازطرفی‌این انتقادها آنقدرها هم ناشیانه و صریح نبوده است که قداره‌ی صاحبان نفوذ را برعلیه نمایش تیزتر کند. جالبست که مثلا دريك نمایش تاریخی ، يك شخص بازی‌گریزی به وضع و حال روزگار خود میزد و باز به تاریخ برمیگشت ؛ یعنی بیرون رفتن از زمان ومکان بازی و باز رجعت به آن و یعنی حین تجسم بخشیدن به يك عصر دیگر بازیگر نمیتواند روزگار خود را فراموش کند ، ویعنی‌آنچه که امروزه فاصله‌گذاری میخوانندش ، فاصله بین بازیگر وشخص بازی مثلا که درتعزیه به صراحت بود و درانواع تقلید از بقال بازی‌گرفته تا تخت حوضی هم بود و هست وبه‌اعتباری یکی از هدایای نمایش شرق به غرب است .

بازیها نه‌تنها ازطبیعی‌نمایی وواقع گرایی ظاهری دور بود بلکه‌پایه‌ای هم درمبالغه بر بیان و حرکات داشت و هر تقلیدچی ضمناً نشان میداد که دارد



مژده　　　　　　　　　　　　　　　　بشارت

انتظار پایان یافت

هموطنان عزیز بمناسبت افتتاح سالن مجلل و باشکوه تابستانی کافه رستوران شکوفه نو واقع در خیابان سی متری شما را دعوت مینمائیم که در زندگی یکنواختی را در هوای آزاد کافه رستوران مزبور بسر برید و میتوانید بهترین اغذیه و مشروبات را با مناسبترین قیمت در دسترس خود گذارید. و همه شب از دیدن نمایشهای تاریخی و ادبی و اخلاقی بهره مند گردید. جامعه هنرمندان ستاره که در تحت سرپرستی هنرمند محبوب ... میباشند تصمیم گرفته اند که همه شب از بهترین نمایشهای تاریخی شما را محظوظ نمایند. برنامه‌های نمایش هر شبه ما از اینقرار است



صدق گفتار ما

بتماشا ثابت میشود



۱ـ تاجگذاری کیخسرو در دربار کیکاوس
۲ـ پرتگاه انتقام
۳ـ عروس ارمنی ـ یا شیرین و فرهاد
۴ـ سلیمان و بلقیس
۵ـ بیژن و منیژه
۶ـ یکشب در بهشت
۷ـ خلیفه در عالم غیب
۸ـ ... شاه عباس کبیر
۹ـ رستم و برزو
۱۰ـ ... از داستانهای تاریخی کمدی اخلاقی ادبی را هرشب در صحنه کافه شکوفه نو میبینید

بازی　　　　　　　　　　　　　　　　کنان

بانوان

دوشیزه فیروزه

آقایان



تاجگذاری کیخسرو

قهرمان کمدی ... هر شب شما را دعوت مینماید

آگهی چاپی دیواری برای نمایشهای کافه‌ی شکوفه‌ی نو .

تقلید کسی‌را درمیآورد مثلا تقلید حاجی یا شلی یا غلام‌را و بهرحال حاجی یا شلی یاغلام نیست. اینجا هم مثل تعزیه هر بازیگر درنقشی تخصص پیدامیکرد ونیز نقشها به عنوانهائی تقسیم میشد. هرشخص‌بازی را «دست‌پوش» میگفتند و وبراین بنا بود اصطلاح‌های «شاه‌پوش» و «وزیرپوش» و «پیرپوش» و «سیاه‌پوش» و «زن‌پوش» و «جوان‌پوش» وغیره که ضمناً تلقینی‌هم بود برای بازیگرکه‌به‌یاد داشته باشد مثلا وزیرپوش است نه وزیر و سیاه‌پوش است نه سیاه و الخ .

بازیگران‌هنگام‌بازی‌روابط و مناسبات‌خارج‌ازنمایش خود بایکدیگرو با تماشاچی را نه فراموش میکردند ونه مخفی میکردند ، و ممکن بود روی صحنه خارج از شخص بازی وبه عنوان شخص خود به یکدیگر متلك بگویند یا قرار ومدار بگذارند ، یا هربازیگر پس ازایفای بخشی ازبازی تا هنگام رسیدن نوبت بعدیش روی صحنه‌ایست‌آزاد وخارجی داشته باشد، یا وقتی‌یکی داشت حرفش را طبق قرار با دیگری میزد ممکن بود مخاطب گوشش به او نباشد یاحتی برای قرارآواز بعدی لحظه‌ای به سراغ نوازندگان برود وزود برگرددکه بازی را ادامه دهد ؛ واینها هیچیك بازی را از مسیرخود بیرون نمیبرد .

بازیگران بیشتر رو به تماشاچی و برای او حرف میزدند و نقشه‌های خودرا شرح میدادند وگاهی متلکی‌راکه بین جمعیت گفته میشدجواب‌میگفتند و اگر گوشه‌یی سروصدایی راه میافتاد با پراندن چند متلك آنها را دست میانداختند ووادار به سکوت میکردند، یااتفاق میافتادگاهی‌که ازتخت‌بازی پایین‌میآمدند واز تماشاچی نظر میخواستند چه درمورد نوع‌آوازی که باید میخواندند وچه درباره‌ی مسئله‌ای‌که‌آنهارا به خود مشغول داشته بود یاحتی برای اینکه بخواهند باکوبیدن‌کف دستها بههم ضرب معینی را برای آهنگ ایجادکنند. ارتباط داشتن با تماشاچی موضوعی طبیعی و حل شده بود زیرا که اصلا تاچهل‌سال پیش بازیگران ازمیان‌تماشاگران بروی صحنه‌میرفته‌اند.

قرارهای بازی تابع وضع صحنه بود؛ برتخت‌حوض یا صحنه‌ی سه‌طرفه تعویض‌های مکانی تقریباً آزادی تعزیه را داشت . یك طرف تخت مثلا خانه‌ی حاجی‌را نشان میداد وطرف‌دیگرش حجره‌ی اورا، وازاین خانه به‌آن‌حجره

رفتن کارش تنها برداشتن چند قدم بود. وقتی که روی تخت دو صحنه در کنار هم دیده میشد بازیگران یکی از این دوصحنه تا هنگامی که نوبتشان برسد آزادانه در کنار تخت می‌نشستند و به اصطلاح صحنه‌را به‌آنهای دیگر واگذار میکردند وگرچه باهم پچ‌پچه‌ای داشتند ولی مزاحم بازی‌آنهای دیگرنبودند وتماشاگرهم وجودشان‌را فراموش‌میکرد، گاهی هم‌ممکن بود بروند بین‌جماعت تماشاچی بنشیند یا به رخت‌کن برگردند. تفکیك ومعرفی هرمکان تازه طی نخستین گفت‌وگوها به تماشاچی فهمانده میشد. ممکن بود این‌کار باادای‌یك



نمایش کیخسرو وجهان پهلوان؛ از راست اولی اصغر دراز وبعدی و بعدی ببرازسلطانی وحسین درویش هستند.

جمله‌ی زائد ـ نظیر ببینیم فلان جا چه خبر است ـ هنگام رفتن به سوی مکان تازه عملی شود و یا مانند اغلب تقلید های تاریخی توسط یکی از بازیگران به صدای بلند و برای عموم اعلام شود . هیچگونه زمینه‌ی نقشی تعیین‌کننده ـ و به قول فرنگان «دکور» ـ درکار نبود و این بازیگر بود که با تسلط خود برصحنه وابعاد ذهنی دست‌آموزآن جای معینی‌را در فضا ترسیم میکرد . در صحنه‌های سه‌طرفه‌ی‌قهوه‌خانه‌ها یك‌زمینه‌ی نقشی کاملامجرد وتزیین‌کننده‌وجود داشت وآن فرشی بودکه به دیوار پشتی تخت یاصحنه می‌آویختند و این جز شاید حدود صحنه ، معرف هیچ‌چیز دیگرنبود، وهمچنین بودکار «دورنما» در نخستین تماشاخانه‌های تقلید. «دکور» بعدها هم‌که درتماشاخانه‌های ته‌شهری باب شد نشان دهنده‌ی زمان ومکان دقیقی نبود؛ یك طرح کلی بود از زمینه‌ی نمایش که اغلب هم با تغییر صحنه تغییر نمیکرد . رویهم صحنه تصوری بود و بازی درهمه‌ی‌آن شرایط زمانی ومکانی‌که تماشاگران ممکن بود باتفاوتهایی درك‌کنند میتوانست اتفاق بیفتد .

ازوسایل بازی بسیاری درکار بود واندکی نبود. بودن یانبودن وسایل قاعده‌یی نداشت‌وناگهان بین‌همه‌ی وسایل واقعی‌که‌آورده‌وبرده میشد چندچیز تصوری وجود داشت . نمایش یا معرفی وسایلی که نبود وبازی باآنها (مثلا ردوبدل‌کردن پول، خود را درآینه نگریستن ، یا بیرون رفتن از درمنزل) درلحظه‌ی مربوط با افراط نرم و ماهرانه‌ای درحرکات دست و بدن مجسم و جبران میشد، برای نمونه یك مورد جالب قرارهای صحنه‌ای قفل‌کردن‌یا باز کردن قفل دربودکه با یك بار بشکن زدن از پشت درتصوری نموده میشد . بازیگران این قرارها را از تماشاگرمخفی نمیکردند وبه عکس حتی‌کوشش هم نمیکردند که با امکانات و شعبده های صحنه‌ای طبیعت ملموس و خرافات نمایشی‌را برای‌اوتدارك‌کنند؛ بازیگران هرگزقصد نداشتند واقعات‌روزمره را روی صحنه زندگی ببخشند بلکه تنها زندگی را یادآوری میکردند ومثلا اگرهنگام تعویض صحنه مرده برمیخاست وپیش‌روی همه ازجای بازی خارج میشد برای این بودکه‌هم تماشاگران وهم بازیگران به یاد داشتندکه این‌یك نمایش است وبازیگرفقط ادای مردن‌را درآورده است .

موسیقی تقلید وزنها و میزانها و رنگها و آهنگهائی بودگاه‌خودساخته وگاه اقتباس از زمزمه‌های محلی واغلب عامیانه و در نتیجه ثبت نشده. مانند خیمه‌شب‌بازی ، اینجا هم سازهای اصلی تار و کمانچه و ضرب بود که علاوه برهمراهی با رقص و آواز باحرکات بازیگران‌هم همراهی میکرد وصداهای لازم زمینه‌ی نمایش را هم به نحوی مسخره‌آمیز و خنده‌آور ایجاد میکرد . وقفه‌های بین‌صحنه‌ها را موسیقی پرمیکرد وموسیقی بود که باضربها و میزانهای مناسب حتی بسیاری ازحرکات روی‌صحنه‌را توجیه میکرد . نوازندگان معمولا درردیف‌اول، پشت‌به‌تماشاچی و رو به‌صحنه ومسلط بردر رخت‌کن می‌نشستند تا ورود و خروج بازیگران را زیرنظر داشته باشند ؛ زیرا دربسیاری‌موارد آهنگهای آنان یك شخص بازی را استقبال ویا بدرقه میکرد . موسیقی تقلید یك‌عامل غنی وتزیین‌کننده بود وایجادکننده‌ی یك‌فضای شاد و آماده، وهنگام نمایش پرکننده‌ی خلاءهای احتمالی بود ودرترکیب باحرکات روی‌صحنه گاه تابعی ازحرکت‌بودوگاه‌حرکت‌تابعی‌از آن، وباین‌ترتیب‌ارزش‌رهبری‌کننده‌اش خصوصاً درتقلیدهای‌مبتنی بررقص‌ورنگ‌آمیزیهای آنهاروشن‌است. تقلیدهائی که منبع اصلی آنها رقصهای داستان‌دار و یا لال‌بازیها بوده است و ازاصیل‌ترین شکلهای تقلیدند ، همه در قالب‌های نهائی‌خود هم حالتی از رقص و لال‌بازی و موسیقی همپای آنها را حفظ‌کردند ؛ ورود و خروج اشخاص‌بازی برپایه‌ی آهنگی شوخ بهره‌ای از رقص داشت . فکرکردن یا ترسیدن یـا خوشحالی یاغمین‌شدن یاهرعکس‌العمل عاطفی دیگرهمه باشکلکهای مناسبی در صورت، یا پیچ وتابهائی در بدن ــ وبه‌کمك موسیقی ــ به‌تماشاگرمنتقل میشد. بدن‌که همیشه جنبشی از رقص داشت باید خود را با میزانهای موسیقی تطبیق میداد و حتی بیان‌گاه نواخت یا وزنی از موسیقی را به‌کار میگرفت . به‌نظر میرسد موسیقی‌دلقکی مسخره‌ها ومطربان که‌طی‌قرنهاآزمایش شده وموفق‌درآمده‌بود سرانجام در تقلید توانست‌کمال خود را بیابدو به‌آن‌شکلی‌درآیدکه درآمد .

لباسهای تقلید اصلا ازپوششهای خاص رقص بیرون‌آمده‌است؛ رقصهای جنگل‌نشینان پوششی ازپوست‌بزیاگوسفند ونظایرآن ــ که میان‌تنه‌ویك‌شانه را میپوشانید ــ به‌دسته‌یی ازرقصهای داستان‌دار ومضحکه‌های مأخوذازآنهاداد.

لباسهای رقص دسته‌های مطرب‌مجلسی که به‌تقلید رسید بیشتر تزیینی وتجملی بود وحالت چشم‌گیرخود را درتقلیدهم حفظ کرد . لباسهای‌دلقکان دوره گرد یا مربوط به‌دسته‌های نوروزی‌خوان وتمسخره‌چنانکه بود بعد تقلید واردشد و برای مسخره‌های تخیلی آن مثل دیو و ورورهٔ جادو و غولك و شیشه باز و جادوگر و شیطان و غیره به‌کار رفت . احتیاجات نمایشی چندی‌بعدتعدیلی دراین‌لباسهاپیش‌آورد ؛ پوشش‌های جنگلی باشهرنشین‌شدن نمایش‌ازمیان‌رفت ولباسهای‌پرزینت‌باخروج‌تقلیدازحوزه‌ی‌اشرافی‌هدف‌زینتی‌خودرا ازدست داد وسعی‌شدکه تاحدودی بااشخاص ومناسبات‌داستان مربوط شود . لباسها دقیق و مستند نبود و بلکه حامل فکر و ابتکار مردم عامی بود ، با این تأکید که این فکر جزئیات‌را جدی‌نمیگرفت وتظاهری‌هم به‌سوی واقع‌پردازی‌نداشت. برای معرفی اشخاص محیط های دوردست تنها یك نمونه‌ی شناخته و شاخص درلباس‌کافی بود، مثلا برای‌مصری‌فینه، برای دهاتی‌کلاه نمدی، برای عرب چپی اگال و نظیراینها . اما اشخاص محیط همزمان بازی لباسهای دقیقتری داشتند ؛ ملا عمامه و عبا و تسبیح و نعلین داشت و حاجی عرقچین وعباو گیوه و همینطور بگیر تاآخر. دلقکان لباسهای تصوری داشتند ؛ سیاه‌سرخ‌میپوشید و هرگاه درنقش غلام تاجر مصری یا عرب ظاهر میشد فینه‌ای برسر داشت؛ تکرار فینه برای سیاه سبب شدکه‌کلاه بوقی دلقکی اوکم‌کم به طرح دوری از یك‌فینه تغییر پیداکند وشاید همین‌است‌که باعث میشود برخی‌تقلیدچی‌های امروزی منشاء سیاه‌را افریقائی ومصری‌بدانند . دیولباس چهل تکه‌ی هرتکه به یك رنگ میپوشید و اغلب صورتکی به صورت داشت و چوب‌دست معوجی در دست و پایش برهنه بود . اوکمربندی با زنگوله‌های ریز به‌کمر می‌بست و خلخالی به مچ هرپا وچون بجای راه‌رفتن شلنگ‌می‌انداخت یاجست‌وخیز میکرد اینها به‌صدا درمیآمد . لباس غولك و شیشه‌باز درمایه‌ی‌لباس دیو بود باتفاوتهای‌نمایانی‌دررنگها و آویزها. لباسهای‌تاریخی مربوط به‌عصرهای‌دور مستند برمبنای دقیقی نبود، تنها در آنها شباهتی با نقش‌های شاهان‌کاشی‌های معمول درقهوه‌خانه‌هاگاه رعایت میشد. لباسهای‌جنگی‌تقریباً همان زره وخود

وچکمه ومخلفات‌دیگری بود که در تعزیه‌هم به‌کارمیرفت واینجاگاه زینت‌هایی با رنگهای شاد به‌آن افزوده میشد و اما لباس رستم با اوصاف‌شاهنامه‌خوانها و شمایل‌های دیواریش‌نزدیکی داشت ؛ باکلاهی ازسر دیو سفیدوریش‌دوقبضه و بازوبندهایی ازسر ببر و زره و زانوبند وگرزوغیره. آنچه‌جالبست اینست که نمایشگر عامی که‌حدودی برای‌تصورخودنمی‌شناخت برخی نشانه‌های‌احترام‌انگیز



کلاه حصیری برسر سیاه (سید حسن یوسفی) ، بلندگو، و زن که به جای زن بازی میکند (ملك آذری)

عصر خود را هم به‌پوشش این اشخاص تاریخی میافزود ، آنچه‌ازعهدقاجاریه به اینطرف در یادها هست اینست که «شاه‌پوش» افسانه‌ای علاوه بر لباس‌شاهیش مثلا حمایل و چند نشان هم داشت ، یا شمشیر افسری بدست میگرفت‌یامدال نظامی به سینه زده بود ویا پاگون داشت. و بعد ــ پیرزنهاچاقچوروچادرنماز و گاه‌حتی‌مقنعه داشتند وزنهای‌جوانه بایل ودامن ترمه یا بته‌جقه‌ای‌وآویزهائی از زری و گوشواره و گیسوی مروارید بند گلابتون و غیره لباسها و زینت‌های درخشان‌داشتندوروبندوچادری‌هم‌درکارشان‌نبود. زن‌جوانی بااین‌مشخصات که برخلای رأی محیط با روی بازوتاحدی‌هم بی‌بندوبار نشان داده میشد معمولا فریاد قشریها و هوادران قواعد محرمیت را برمیآورد ، ولی این فریادها چندان‌بجائی نمیرسید زیراکه این زن اصلا زن نبود و جوانی‌بودکه لباس‌زن پوشیده بود و بجای او بازی میکرد .

بزك بازیگران همیشه با زیاده‌روی خنده‌آوری همراه‌بود. هر بازیگر خودش خودش‌را طبق‌قراربزك میکرد واین‌کار دراطاقکی بنام «رخت‌کن» یا «صورتخانه» که جای‌تغییرلباس وهم تغییرصورت بود باوسایلی‌اندك و ابتدائی انجام میشد . وسایل عبارت‌بود از ؛ آردکه تاقبل‌از پیدایش وسایل‌روشنائی کافی برای روشن‌ترکردن صورتها آنرا به چهره میمالیدند و هم درمواردی موی‌سررا باآن‌پیرتر نشان‌میدادند، سرخاب که‌باآن‌صورت‌راگل‌می‌انداختند، پنبه یا پوست بز و گوسفندکه با آنها ریش و سبیل مصنوعی درست میکردند، یال و موی برخی جانوران‌که با آنها گیسوی مصنوعی میساختند ، چوب پنبه یا پوست درختی‌که با سوخته‌هایش صورت را سیاه میکردند ، رنگهای‌گیاهی گوناگون‌که باآنها دایره‌های ریز و درشت رنگین روی صورت یا بدن‌دلقکان نقش میشد ، چندگونه صورتکی‌که چند دیو به صورت میگذاشتند ، چسب‌که از سریشم و پیه و یکی دو ترکیب گیاهی فراهم میــآمد و غیره . غلو نسبی در بزك بازیگران امری‌طبیعی وموجه‌بود زیرا خود اشخاص‌بازی‌هم اشخاصی غلوشده‌بودند. بزك‌بازیگران ــ خصوصاً دلقکها ودیوها وافراد تخیلی‌دیگرــ میدانی برای ذوق‌آزمائی و به‌کارگرفتن رنگهای متنوع و روشن‌بود . رویهم به نظر میرسد که روشنی رنگها چه در لباس و چه در بزك به لحاظی برای

جبران کمبود نور صحنه بوده است .

نمایشهارا ابتدا عصرها بازی‌میکرده‌اند وپیش‌ازتاریك‌شدن هوا تمامش میکرده‌اند، ولی پس‌ازرواج نمایش درقهوه‌خانه‌ها ونیزدرمجلس‌های شبانه‌ی عروسیهاو نظایرش برنامه‌ای که‌نمایش‌هم چهارتاپنج‌ساعت‌آنرا پرمیکرد، ارسر شب شروع‌میشد ونزدیك‌صبح‌به‌آخرمیرسید. روشنائی‌صحنه‌راچراغهای متعددی ازشمعدان‌وپیه‌سوزگرفته‌تالاله وجاروولنتروفانوس وبعدهاچراغ گازوبالاخره چراغ برق کم و بیش تأمین میکرد . نور تنها برای روشن کردن صحنه به‌کار میرفت و نه هیچ منظور دیگری ، وحیله‌ها و چشم‌بندیهای نمایشی‌مختصری که اخیراً در تماشاخانه‌های ته شهری گاهی با نور انجام میشد کلا تحت تأثیر تماشاخانه‌های فرنگی‌مآب بالای‌شهر بوده است .

این بود حدود تقریبی مشخصات تقلید ؛ نمایش فروتنی که به‌دلیل‌همین فروتنی نمایشگر امروز به‌آن پشت‌کرده است. که به عمد گفته‌اندخالی‌ازفکر است ولی به‌قصد ندیده‌اندکه بی‌طرف نیست . که شیوه بازی و اجرایش میتواند پایه‌ای برای شیوه‌های تازه‌تر و آگاه‌تر نمایشی باشد اما نیست . و بالاخره نمایشی که گاه روحیه‌ی هجوکردنش عمداً با هجو بودن اشتباه شده ؛ ـ این درست است که بازیگر همه‌ی عوامل و حتی بازی خود را روی صحنه مسخره میکرد ؛ در رقص هجورقص ، در آواز هجوآواز ، و در قطعه‌های احساساتی هجواحساسات ـ این را به چه تعبیر باید‌کرد ؟ صحیح است‌که باسلاح‌ابتذال به‌جنگ‌ابتذال‌رفتن نتیجه‌اش‌هرچه‌باشد خالی‌ازابتذال‌نیست ولی‌کمی‌عمیق‌تر؛ آیا همین نفی قرارهای موجود و تمسخر همه‌ی سنتها و ریشخند همه‌ی طبقات و هجو همه‌ی عواطف و احساسات و مظاهر یك زندگی‌خودناشی‌ازبی‌اعتقادی به امروز وناامیدی ازفردا نبود ؟ وآیااین فریاد آخرالزمان پایه‌های اصیل یك‌اجتماع‌ظاهرسازنبود؟ پایه‌ای‌که نه میتوانست شانه خالی‌کند ونه به اصالت و حقانیت سربارش ایمان داشت ؟ ـ اگر نه باید به‌یاد بیاوریم که‌تقریباً همه‌ی بازیگران وتقلیدچی‌ها ازطبقات سوم وچهارم ویااقلیت‌های زیردست بوده‌اند و در بازیهاشان ریشه‌های‌اصلی‌فسادرا درمراجع و طبقات‌مرفه وخوشبخت‌بالا

نشان میداده‌اند .

با ازمیان‌رفتن تدریجی‌قهوه‌خانه‌ها ـ ازحوالی جنگ‌دوم‌جهانی به بعد ـ تقلید یك مرکز اصلی‌خودرا ازدست‌داد . درهمین‌حال‌تماشاخانه‌های ته‌شهری با فقر مالی خود نتوانستند در آغاز عصر هیاهو وتبلیغ پابرجا بمانند . پس تقلید محصور ماند در چهارچوب دکه های شادمانی و نمایش محدود ماند برچهارگوش تخت‌حوضها ؛ و به دلیل محدودیت فضایش بازتوانست اندکی از لحن انتقادی‌خودرا بدست‌آورد. ازطرفی دسته‌یی ازبازیگران چندگاهی پائی بازکردند برصحنه‌ی‌کافه‌های فرنگی‌مآب ته شهر که تماشاگرانش بیشتر شب‌زنده‌داران برخوردار از تمدن جدید بودند ، و برای جلب این دسته از تماشاگران ـ جداازتقلیدهای‌اصیل ـ دوسه‌نمایشی‌هم به‌شیوه‌یی‌دیگرپرداختند؛ اقتباسهایی ازداستانهای قهرمانی‌فرنگی، بیشتر به‌سبك‌فیلمها؛ بارولورولباس ملوانی و کلاه حصیری و فراك و رقص فرنگی و بیان رادیوئی ، که چون ازطرفی‌هم نتوانسته‌بودند ازامتیازهای‌اصلی تقلید صرفنظرکنند‌حاصل‌کارشان مجموعه‌یی شده‌بود پرت و دوگانه و نامربوط‌که نه این بود و نه‌آن‌وازهمان ابتدا شکست خورد وکنار ماند و تکرار نشد . پس بازیگران‌کافه‌ها به همان شیوه‌ی‌کار خود برگشتند و یك دوره از تقلیدهای‌قدیمی وهم‌تقلیدهای‌اخلاقی نشان دادند ولی‌این دوره‌هم‌بزودی سرآمد ودسته‌های خواننده ورقاص‌فرنگی جای این‌بازیگران راگرفتند . ازاین بازیگران‌برخی به دکه‌های شادمانی روکردند ، عده‌ای به سیر وگشت‌گاه‌گاهی در شهرستانهایی‌که زمینه‌ی‌نمایش تقلیدرا داشتند (چون شیراز، اصفهان، مشهد، تبریز ورشت) پرداختند، ولی اکثرشان خود را کنار کشیدند و دیگر از خانه‌های خود بیرون نیامدند . (حوالی ۱۳۳۰).

اماتقلیددرخانه‌ها ـ یادرستتر بگوئیم‌نمایش‌تخت‌حوضی ـ خصوصاً به‌آنچه از مضحکه‌های پیش از دوره‌ی اخلاقی به یادداشت بازگشت و در اساس و استخوان بندی‌آنها زیاد دستی نبرد[1] . بازی همان حرارت وگرمی سابق را

---

۱ ـ آخرین‌شکل «چهارصندوق» برای‌مثل، آنطورکه‌گویا حسین‌مجردنوشت
بقیه درپای صفحه‌ی بعد

داشت و تغییرهای اندکی درجزئیات کرده بود ، ازجمله اینکه اشاره‌های محلی و شخصی و بامزه گیها و مسخره گیهائی که مبتنی برمسایل روز است به اقتضای شیوه‌ی جدید زندگی پیش آمده بود وجهت انتقادی حرفهای نیشدار به‌زمان حاضر رسیده بود . دیگر که برخی وسایل حاشیه‌ی کار که بی‌ربط ترین آنها بلندگو بود به‌آن وارد شده بود . اما تفاوت قابل این بود که دیگر زنها در نقش زنها ظاهر میشدند ، و این کار از حوالی ۱۳۱۷ یعنی سال کشف حجاب گاه‌گاه در تقلید شده بود ؛ اینهم بود که اکثریتی از مردم زنهای بازیگر را بدکاره و حتی فاحشه میدانستند و ورود زنان به‌دسته‌های مطرب وتقلیدچی اینان‌را بیش از پیش بدنام کرد ، چنانکه درسی ساله‌ی اخیر دیگر کلمه‌ی مطرب یامقلد خود معادل بدنام و بدکار بود .

در سالهای اخیر در خیابان سیروس طهران ــ خصوصاً حوالی محله‌ی یهودیها ــ چندین دکه‌ی شادمانی ازتقلیدچی‌ها بجا بود که هنوز بازیگرانش درعروسیها وجشنها بازی‌میکردند. دورازطهران، درده‌هادسته‌های دوره گردی بودند که هنوز دوره می‌گشته‌اند ، وشهرستانهایی که سابقه‌ی تقلید را داشتند آخرین تقلیدچیهای خودرا هم از دست میدادند . در ۱۳٤۱عباس موسس که

این بود : زنی خبر شده است که شوهر عطارش معشوقه‌ای دارد . به خیال انتقام با چهار مرد ـ جداگانه ـ قراری میگذارد که به منزلش بروند.هنوزاولی نرسیده دومی در میزند و زن به‌گمانی که شوهرش است او را در صندوق زردچوبه مخفی میکند . این‌کار تکرارمیشود و او دومی را در زغالدان و سومی را درکیسه‌ی آرد پنهان میکند ، وچهارمی تازه ازراه رسیده که شوهر اصلیش واقعاً درمیزند و زن ازترس‌چهارمی را در صندوق حنا می‌تپاند . شوهربرای‌تهیه‌ی‌مقدمات‌یك معامله‌ی کلی آمده است و یکراست به‌سروقت آنچه‌انبارکرده میرود ، اینجاست‌که‌باتعجب می‌بینید از هرسوراخ سری درآمد ؛ اولی به رنگ زرد ، دومی سیاه،سومی‌سفید ، و چهارمی سبزکه هریك لهجه وحرکاتی دارند . شوهر تصورمیکندکه خیالاتی‌شده وازترس‌این‌جن‌ها نزدیك است زهره‌اش‌بترکد ، وتازه آن‌چهارنفرخود بایکدیگر نزاعی دارند و حالی در زمینه‌ی تمسخر یکدیگرکه هم را شناخته‌اند . و بازی با زدوخورد و مسخره گی و بازگوکردن زن و متنبه‌شدن مرد تمام میشود .

مدتها برای زنده نگاه داشتن دوران طلائی تقلید کوشش میکردمرد. در شورش ظاهراً مذهبی پانزدهم خرداد ۱۳٤۲ یکی از نخستین جاهایی که موردحملهٔ شورشیان واقع شد و به آتش کشیده شد دکه‌ها ومرکزهای مطربی بود و بعدازآن تنها پنج شش بنگاه شادمانی توانستند دوباره روی پا بایستند. امروزه هنوز چند پیرمرد هستند که در طول خیابان سیروس بالا و پائین میروند و کسی نمیداند که اینها روزگاری قویترین بازیگران نمایشهای شادی‌آور ایران بوده‌اند.

ضمیمه: نمایشهای شادی‌آور زنانه

■

پیش‌از این چندجا دربارهٔ زنان‌رقاص دردسته‌های مطربی سخنی رفت و چنین رفت که در اواسط دورهٔ صفویه دسته‌های مطرب درجه‌اول ودوم شهر که خاص بزرگان و اشراف بودند اغلب با خود زنان رقاص داشتند، و مذهب اینگونه دسته‌هارا بههمین‌دلیل انتسابشان به‌بزرگان واشراف ندیده میگرفت، حال آنکه درمورددسته‌های درجهٔ سوم وچهارم ــ یعنی مطربهای عمومی ــ همان‌سخت‌گیری‌خودرا داشت؛ بارعایت اینکه شدت‌این سخت‌گیری بسته بود به قدرت و ضعف مذهب در موقعیت‌های گوناگون. آنچه مسلم‌است اینست‌که از اواخر صفویه به این‌طرف دیگر زنها به ندرت در دسته‌های عمومی طرب جائی داشتند و اگر هم گاهی داشتند کارشان طولی نکشید و دوامی نیافت. بااینهمه مثلارقاصهٔ مجلس‌های موجه‌شادی ــ مثل عروسی ــ تاحدی ازتکفیر برکنار بود، زیرا هدفش ایجاد نشاط در یك بزم حلال بود و نه خودنمائی در برابرخیل‌نامحرم. بهرحال هرمطرب یارقاص چه مرد وچه زن مطرود تشکیلات مذهبی بود و مهر بد نامی به نامش خورده بود وجای تعجب نیست اگر مطربان عمومی و شهرنشین دیرگاهی در دسته‌های خود زن نداشته‌اند ویا دوره‌گردان همیشه دورازمراکزمذهب‌بوده‌اند. در دورهٔ‌قاجاریه‌دوراز دسته‌های مطرب مردانه چنددستهٔ مطرب زنانه هم می‌بینیم که به‌همان شیوه

چند صندوق‌کش و چند نوازنده و چند رقاصه داشتند با همه‌گونه‌لباس ورقص و آواز ،که هم به مجلس‌های زنانه میرفتند و هم به بزم‌های مردانه. در این دسته‌ها که منحصر بودنش به‌زنان از بدنامیش نمیکاست ، رقصهای‌مردانه‌را هم زنان در لباس مردانه اجرا میکردند و انواع بزکها و تردستیهای آنان را داشتند . اینها در مجلس‌های مردانه به رقص و آوازهائی میپرداختند که در مجلسهای زنانه بی‌پرده‌تر و تندتر میشد ، و در این مجلسهای زنانه بود که کم‌کم به رقصها نوعی حالت داستانی بخشیدند و سپس گفت‌و‌گوئی که به‌آواز بود ، و اولین طرحهای یك تقلید زنانه را ریختند .



آنچه گفته‌شد مربوط بود به‌زنان‌مطرب‌حرفه‌ای وعمومی که اسم و رسم وحدودکارشان امروزه‌تاحدی‌شناخته‌است[1] امااز‌طرفی‌برخی‌زنان‌صاحب‌مجلس ویا تماشاگران این‌دسته‌هااز کسانی‌بودند‌که برخلاف‌میلشان‌موقعیتهای محلی یا خانوادگی آنها اجازه نمیداد به‌کار رقص و نمایش نزدیك‌شوند‌وآن‌مایه‌ی بازیگری‌که در ایشان بود باید همچنان مخفی میماند ؛ اگرچه ایشان کمی از این‌مایه‌را دربازی‌بی‌پرده وحتی‌شهوانیشان درروزعیدعمرارضا میکردند . به‌هرصورت‌مقدمات‌آماده‌بودکه ازطرف‌دیگر پیدایش تعزیه‌ی زنانه‌هم‌زمینه‌ی توجیه‌کننده‌ای برای پیداشدن نمایشهای‌شادی‌آورزنانه شد ؛ هنگامی‌که زنها به مناسبت مهمانی یا جشنی درجایی‌جمع میشدند ، چندتای آنها که‌درلودگی و تقلید وشیرین‌زبانی از دیگران چیره‌دست‌تر و شناخته‌تر بودند و هم‌کارهای مطربی دسته‌های حرفه‌ای را به‌یاد داشتند ، داستانهای عامیانه‌ای‌را که‌برخی ساخته‌ی خودشان بود وبرخی دیگر اقتباس ازرقصهای‌داستان‌دارمطربان‌بود بازی‌میکردند . همه‌ی بازیگران وتماشاگران‌این‌نمایشهازنان وبچه‌ها بودند و به همین دلیل موضوع نمایشهاهم‌مربوط به‌زنان بود . اگراتفاقاً در نمایشی

۱ـ نامهای تعدادی ازاین زنان مطرب ورقاص را روح‌الله خالقی‌درکتاب سرگذشت موسیقی ایران (صفحاب ۴۷۱ تا ۴۷۹) و حسین‌کسبیان در رساله‌ی چاپ نشده‌ی «مطربان تهران در قرن اخیر» آورده‌اند .

مرد وجود داشت نقش او را هم یك زن بازی میکرد . یك طرف بزرگترین تالار یا هشتی‌خانه جای‌بازی بوده است و طرف دیگرش جای تماشاکن‌ها که برزمین می‌نشستند . صحنه‌آرائی وزمینه‌ی نقشی و عناصر تعیین‌کننده‌ی دیگر وجود نداشت ، اما بزك ولباس اهمیتی داشت . مردهارا نزدیك به واقعیت میساختند و آن‌که نقش‌مردرا بازی‌میکرد پشت‌لبش سبیلی‌نقش‌میکرد وموهای سرش را زیر عرقچینی جمع میکرد و عبایی به دوش می‌انداخت،ولی‌درمورد زنها بزك را تا سرحد مبالغه و افراط در رنگ‌آمیزی وتزیین‌پیش‌میبردند؛ به‌علاوه‌ی زیورهای‌زنانه‌یاپارچه‌های‌رنگارنگ‌یا تکه‌لباس‌های‌متنوع‌ومندرس که زیاده از احتیاج رویهم میپوشیدند. در مسخره نشان دادن اشخاص بازی ــ خصوصاً مردها ــ از وسایل منزل مانند سیخ و سه پایه و جارو وآتش‌گردان وتله‌ی‌موش وغیره‌استفاده میشدکه همه‌ی‌اینهارا به‌شخص موردنظرمیاویختند . جزاینها چندزن‌نوازنده وخواننده باسازهای‌خود درطرفی‌ازتالار می‌نشسته‌اند و بازی را همراهی میکرده‌اند .

تعداد این تقلیدهای زنانه معلوم نیست و همچنین معلوم‌نیست‌که مبتکر یك یك آنهاکه بوده است و حتی نامی از بازیگران غیر حرفه‌ای‌این‌نمایشها نمانده است . از هفت نمایشی‌که تاکنون بدست آمده[1] « خاله‌رورو » مربوط است به‌زایمان پیش‌ازوقت یك عروس ، و جز بدویت و بی‌پردگیش‌آنچه‌در آن جالبست گذشت زمان است ؛ که زمانی معادل هفت ماه بی‌هیچ‌قطع‌وفاصله‌ای‌ــ تنها از طریق گفت وگو ــ در آن طی میشود. «عموسبزی‌فروش» مکالمه‌ایست با رقص و آواز بین‌یك‌زن خریدار با پیرمردسبزی‌فروش . « گندم‌گل‌گندم» رقص یکنفری زنی است‌که باکمك آوازی‌صحنه‌هایی ازکشت تا درو را نشان میدهد . «خاله دیگ به سر» یا « خانه غربالی » همان رقص‌مسخ یك صورت مضحك منقوش برمیان بدن است، به وسیله‌ی حرکات شکم وبه میزان آهنگی شوخ‌که پیش‌از این هم با عنوان رقص دیگ به سر توضیح داده‌شد . «عروس

---

۱ ــ این‌هفت نمایش‌را علی‌بلوکباشی بدست‌آورده است‌که هنوزبه انتشار آنها آغاز نکرده است .

و مادرشوهر» یا «مادرشوهر بهانه گیر» لحن و حال نسبتاً صیقل یافته‌ای دارد و تغییر مکان و فاصله، وشامل انتقاد کوچکی است نسبت به عروسها و مادرشوهرها که چگونه عرصه‌ی زندگی را برمرد خانه تنگ می کنند . « زن آشیخ » داستان زن شیخی است که برای آب آوردن به‌خانه‌ی همسایه میرودو آنجا اورا درمجلس شادیشان به‌رقص میگیرند واو زن‌دیگری‌را برای‌سرکشی به‌منزل‌خودمیفرستد، این‌زن مرتباً اورا برای انجام کارهای‌خانه صدامیزندولی‌زن که گرم شادی است یك‌یك وظایفش‌را به‌زن‌همسایه‌واگذارمیکندحتی ـ ودیگر «ننه‌ی غلامحسینی» داستان‌مادری‌است که‌برای پسر شلی‌و‌بی‌عرضه‌اش به‌خواستگاری دختر خوشگلی میرود . این‌دختر را حاضر نیستند به‌او بدهند ولی‌دختر دیگری‌را که آنجاست و زشت لوس هم هست به او قالب‌می کنند. آخوند برای عقد کردن اینهامیآید ولی‌خودش عاشق همین‌دختر قالبی میشود و آخر کار با تمهیدات عربی و فارسی که میزندمعلوم میشود که دختر را برای‌خودعقد کرده وباز سر شلی بی کلاه است.

گذشته ازآزادیهای مفرط نمایشی آنچه ازهمان نظر اول دراغلب این تقلیدها جلب نظر میکند پرده‌دری تندی است که درآنها هست و شایدمحصول در پرده‌ی آداب‌بودن زنان بوده‌است ودیگر نیشخند و تنقیدی‌است که‌جهت آن همیشه مردان بوده‌اند که این پرده‌ی آداب را حایل میکرده‌اند . اینجا هم تقلیدها متن مکتوب نداشته است و طی قرارهـایی عمل میشده است که قبلا بازیگران پیش خود میگذاشته‌اند .

نمایشهای‌زنانه با بازشدن پای‌زنان‌بروی‌صحنه‌ی‌تماشاخانه‌ها و نمایشهای تخت‌حوضی در قرن حاضر ، به سرعت از میان رفت .

سرانجام

سرانجام همه‌ی اینها به‌یك‌جا میرسند ؛ برخورد باتمدن غرب .

ازیکی‌دوقرن پیش‌غرب باقیافه‌ی مهاجم ومستعمره‌چی وصادرکننده و غیره‌به شرق روکرد . دراین برخوردخودش‌مبهوت منابع عظیم سنتی‌وعرفانی وفرهنگی‌شرق شد وشرق را هم مبهوت نیروی‌آتشباروتبلیغات ومدنیت صنعتی خودکرد . هرکدام ازطرفین با اقتباس‌هائی از یکدیگر به‌جبران کمبودهای خود پرداختند ، ولی‌این‌مبادله‌درهمه‌جا به‌یك میزان وهمسنگ‌صورت‌نگرفت. چندکشورشرقی‌مثل‌ایران ـ که همیشه دربرابرضعیف بیش‌ازاندازه‌قدرت‌نمایی میکرده‌است ودربرابرقوی‌بیش‌ازاندازه ضعف‌نشان میداده‌است ـ دراین‌میانه اتکای به‌خودرا فراموش‌کردند . ایران مثلادربرابر برتری سیاسی‌ونظامی‌و صنعتی‌غرب‌احساس‌حقارت‌کرد ، واین‌حس به‌فرهنگ هم سرایت‌کرد ، نتیجه معلوم‌است ؛ درمورد فرهنگ پیش‌ازآنکه چیزتازه‌یی بدست‌آوردآنچه را که داشت‌به‌سرعت‌ازدست داد . روشنفکران ـ بدون داشتن‌شناخت درستی ـ به نفی‌ارزشهای‌گذشته‌پرداختند وبرخی‌واسطه‌ها ، مظاهرفرهنگ غرب‌را ـ بدون درك عمیق مبانی‌آنها ـ تبلیغ‌کردند . نسبت‌این مبادله بین‌ایران وغرب‌چیزی نظیرنسبت صادرات وواردات‌بود . غرب‌که شناختن‌شرق را ازچند قرن پیش آغازکرده‌بود ، درآنچه‌گرفت‌دقت‌نظری‌به‌خرج داد وآنرا ازصافی‌شخصیت‌و فکرانتخابی‌وانتقادی‌خودگذراندوباروحیه‌و بینش‌ومسایل‌خودتطبیق‌دادوعاقبت ازآن عنصری غربی بیرون‌آورد، اماایران تنها به‌تقلید سطحی ودربست وبی‌ـ

دخالتی‌ازغرب‌اکتفا کرد . درمورد نمایش مثلادرست هنگامی‌که غرب داشت باروکردن به‌آزادیهای صحنه‌ای وتازگیهای اجرائی شرق به‌بن‌بست نمایش خودگشایشی می‌بخشید ، دراینجا نسل‌جدید دوستدارنمایش به‌تقلیدازسبك‌ـ های‌کهنه‌ی غرب به‌پیچیده‌کردن ومحدودکردن ومقیدکردن نمایش‌آغازکرد. این واسطه‌ها نمیدانستند‌که غرب یك‌یك امتیازات فرهنگی شرق ـ وازجمله نمایش ـ رایك‌دوقرنی‌است‌که مو به موازراه مشاهده‌ها ویادداشتهاوسفرنامه‌ـ هاوکتابهای‌بیشمارمسافران ومأمورانش جمع وهضم میکند تاپس ازگذراندن استحاله‌ای، درآغازقرن بیست باتکیه‌ی‌آگاهانه‌براین‌اسلوبها، یالااقل‌باالهام ازآنها، یکسره به‌روش‌های‌کهنه‌ی نمایشی خود پشت‌کند .

اماآنچه دراینجاشد چه‌بود ؟ــ تعزیه ممنوع شد ، سخت‌گیری درمورد دسته‌های تقلیدچی ونمایشهاشان شدت یافت وقهوه‌خانه‌ها که مرکز نقالان و خیمه شب‌بازان بود یك‌به‌یك ازمیان‌رفت. درعوض فرنگ رفتگان مستفرنگ بجای‌جست‌وجو وراهیابی برای سامان دادن به‌نمایشی‌که‌بود ، بامنتشرکردن لغات واصطلاحات‌بیگانه ، حتی پیش‌ازسررسیدن نمایش فرنگی به‌استقبال از ظواهرآن رفتند . ماامروزه ازخود میپرسیم‌که‌آیا نمایش‌قبلی‌قابلیت تحول را نداشت یا تحول‌بخشیدن به‌آن‌ازقدرت‌این واسطه‌هاخارج بود ؟ــ وجواب را زود دردسترس می‌بینیم : حصاری‌که طبقه‌ی‌جدید مرفه وبرخورداراز‌فرهنگ نسبی بین‌خود باعوام ونمایش عامیانه حفظ میکرد معمولا مانع ازآن میشد‌که نسل اخیرش‌آشنایی نزدیکی بااین‌نمایش‌عامیانه‌نداشته‌باشد. پس‌این‌نسل‌واسطه که شیفتگی‌اش‌نسبت به‌تمدن فرنگ هم‌چشم‌اورا بسته‌بود ، به‌خود زحمت به‌ـ واپس‌نگریستن وکوشش درشناختن‌آن نمایش را نداد وآسانتردید‌که وجود ارزشهـای‌آنرا انکارکنند . اینگونه بودکـه این واسطه‌ها اغلب‌ازآن نمایش عامیانه بیخبرماندند ویا دورادورآنرا کاری‌از مقوله‌ی دلقکی میدانستند ویا اصلامنکرنمایش بودن‌آن شدند . اینها ندانستند‌که ممکن‌است‌بشود بااستفاده ازسبك اجرائی وارزشهای سنتی‌نمایشهای عامیانه ، وپیش‌بردن محتوی‌آن به‌ـ سوی تفکروواقع‌بینی روشنفکرانه‌ی امروزی ، یك‌نمایش ملی‌درخورشرایط و

تحولهای تازه به‌وجودآورد . همچنانکه غرب کردومیکند . وغرب همچنانکه ازاین‌طرف‌دنیامواد‌خام رامیبرد تا بعدآنهارا به‌صورتهای پیچیده‌تری درآورد وباز بارنگهای نوظهوری عرضه کند ، همین‌کاررا هم با فرهنگ کرد ، وچنان کردکه‌حتی دیگر برای‌خود شرقیان هم به سختی قـابل بازشناختن بود . امروزه مراجع‌بزخی‌اسلوبهای نمایشی فرنگی‌مثل «تئاتر پیشرو»ونمایشنامه‌های «ضد نمایش» و «تئاترمهمل» ویا «فاصله گذاری» را میتوان طی ارزیابی دقیقی درمنابع چینی‌وژاپنی‌وهندی وایرانی‌وحتی هندوچینی‌نشان داد .

برچنین زمینه‌ای نمایشهای‌عامیانه، درست درحالی‌که میخواست ومی‌توانست تحولی اساسی را طی‌کند ، منقرض شد واگر امروزه چیزی از آن به‌جاست نفسهای‌آخراست . وآنچه به‌جایش آمد نمایشی بودکه دیگر به مـا مربوط نبود . تحسین‌حتی مهمل‌ترین ساخته‌ی‌فرنگ ، منسوب داشتن‌خود به‌تقلید ازسبك هرصاحب مکتب فرنگی ، منکرامکان ایجادارزشهای ملی‌شدن، وسطحی بودن درکسب واقتباس‌چهارچوبها وقالبهای غربی‌ونظایرش که سالها دراینجا بوده‌است وهست ، نمایشی پیش‌آوردکه نه‌نمونه‌ی نمایش غرب‌است و نه نمونه‌ی نمایش ایرانی ، ودرجایی‌دیگر به‌آن‌خواهم پرداخت . این‌نمایش بعدازهمه‌ی پیشرفتهایش تازه ضمیمه‌ای‌ازنمایش غرب‌خواهد شد ، واین‌نهایتی است‌که اغلب کشورهای کم رشد بدآن مـیرسند . به‌این ترتیب ــ همچنانکه زمزمه‌اش در غرب بلند است ــ نمایش وشایـد روزی فرهنگ متحد الشکل خواهد شد ، وغرب را به‌نتیجه داشتن یك‌هدف تبلیغاتی‌دیگرش ــ که عبات‌از جداکردن شخصیت واستقلال معنوی ملت‌ها ازایشان باشد ــ امیدوارخواهد ساخت .

پایان

ضمیمه : واژەنامەی نمایشی

■

در این فهرست نمایشی بودن واژه‌ها یا اصطلاح‌ها یاترکیبها در نظر گرفته شده نه عامیانه بودن یا عالمانه بودن یا ادیبانه بودن آنها . نیز این فهرست را با معانی دیگر واژه‌هاکاری نیست ، یا با وجوه اشتقاق لفظها ویا اصل ونسب تصوری آنها . طرحی است بدون امثله و نمونه‌ها و تنها به منظور ضبط ، وامید است که ازاین‌میان ماده‌های چندانی ساقط نشده باشد .

■■

آتش‌افروز ـ بازیگر دوره‌گردی که با لباس رنگارنگ زنگلوله‌دار و صورتک ، با خواندن و رقصیدن و نواختن دوتخته به‌هم ومناسب‌خوانی ولودگی مردم را سرگرم میکند . جزء دسته‌های نوروزی‌خوان .

آتش‌باز ـ کسی‌که با رخت رنگ برنگ و آویزهای مسخره وبزک غلیظ دوره میگردد و سر شعله‌ور میله‌ی کهنه‌پوشانده‌ی نفت‌آلودی راکه در دست دارد به‌دهان فرومیبرد وبیرون میآورد ودرعین‌حال میخواند و میرقصد. جزء دسته‌های نوروزی‌خوان .

ابن‌سعدخوان ـ آن نسخه‌خوان تعزیه‌که نقش اشقیا وخصوصاً ابن‌سعد را بازی‌کند .

ابوالفضل‌خوان ـ کسی‌که در تعزیه خصوصاً نقش ابوالفضل‌عباس را بازی کند == عباس خوان .

اسباب مجلس ـ وسایل ضروری روی صحنه‌برای اجرای یك تعزیه .

استاد ـ۱ـ لقب‌رایج‌برای‌کسی‌که‌درنمایشهای‌عروسکی‌عروسکهارا به‌حرکت میآورد وبه جای آنها حرف میزند .

۲ـ لقب عمومی برای کارگردانان تعزیه .

الصفوف ـ معادل Choros یونانی .

الدستبند والرقاصین ـ معادل Choros یونانی .

امامخوان ـ آن نسخه‌خوان تعزیه که نقش امام‌حسین و یا اولیای‌دیگررا بازی کند .

بازی ـ مرادف نمایش به مفهوم وسیع آن .

بازیچه ـ مسخره را نیز گفته‌اند (برهان قاطع) .

بازی خیال ـ ۱ ـ سایه‌بازی = خیال‌بازی .
۲ ـ نوعی‌سایه‌بازی‌درچادر، باعروسکهایی‌ازچرم که‌سایه‌هاشان بر دیواره‌های چادر منعکس میشد .

بازی‌در آوردن ـ نمایش‌دادن و تقلیدواقعه‌ای‌را نشان‌دادن (فرهنگ نظام).

بازی شب ـ یعنی خمر نوشیدن و آتشبازی کردن و بیرون آوردن صورتها، و این را هفت‌بازی گویند (آنندراج) .

بازیگر ـ این‌واژه اصلاً مفهوم وسیع‌داشته واز نمایشگری تامعرکه‌گیری وشعبده‌بازی‌را شامل میشده است . در دوره‌های‌اخیر تنها برای‌کسی‌که درنمایشی بازی‌کند به‌کار رفت .

بانی ـ تهیه‌کننده وفراهم‌آورنده‌ی‌جا و وسایل‌وامکانات‌اجرای‌یك‌تعزیه .

بچه‌خوان ـ جوانان یا کودکان کم‌سالی که نقش فرزندان وکودکان اصحاب کربلا را درتعزیه ایفا میکردند .

بزك ـ عمل تغییردادن یا آرایش‌کردن صورت برای‌نمایش . این‌واژه که خاص تقلیداست اسم‌فاعل‌ندارد ، زیرا تقلیدچیها خودشان‌خودرا بزك‌میکرده‌اند و به‌کس دیگری خاص انجام این‌کار احتیاجی نبوده است .

بساط ـ ۱ ـ صحنه‌ی بازی معرکه‌گیر ؛ معرکه‌گیر دایره‌ی نسبتاً وسیعی بروی زمین میکشید ودر مرکزآن نطعی میگسترد . عرصه‌ی درون دایره، جای بازی او بود وگرد دایره جای حلقه‌ی مردم .
۲ـ صحنه‌ی بازی در خیمه شب‌بازی .

بسلشماق ـ بازی‌نمایشی رایجی درمناطق‌ترك‌نشین‌که دو نقال‌عاشق‌چی‌را ـ هریك به جای یك قهرمان‌نقل ـ دربرابرهم‌قرار میدهد تا داستان‌ازراه خواندن و نواختن و مناظره‌ی ایشان بیان شود .

بقال‌بازی ـ مضحکه‌ها یا تقلیدهائی که قهرمان اصلی آنها یك بقال پولدار و مسخره بوده است .

بلکنجك (= بوالکنجك) ـ طرفه و مسخره باشد (معیار جمالی) .

بنگاه شادمانی ـ دکه‌ای که مرکز یك دسته‌ی مطرب و تقلیدچی باشد و مردم ازراه مراجعه به‌آنجا دسته‌را برای بازی به‌مجلسهای سرورشان دعوت کنند.

پادشاه نوروزی ـ رجوع به میرنوروزی شود .

پرده ـ ۱ = شمایل. پارچه‌یی که‌روی آن‌داستانهای‌مسلسلی ازماجراهای‌غم‌آور خاندان پیامبر را نقش کرده‌اند . این پرده برای نقل‌های مذهبی به کار میرفت و پرده‌دار آنرا که لوله کرده بود به تدریج در برابر تماشاگرانش بازمیکرد یا پرده‌ی سفید دیگری راکه جلوی آن به ریسمانی بسته بود کم‌کم پس میزد و لحظه به لحظه داستانهای نقشهای پرده را بازمیگفت .
۲ ـ آن باشدکه مشعبدان و لعبت‌بازان فرو آویزند وازپس‌آن هرگونه لعب و شعبده به مردم تماشائی نمایند (فرهنگ دهخدا) .
۳ـ حایل پارچه‌ای بین صحنه وتالارنمایش‌که درآغاز هر بخش گشوده و پس‌از پایان‌آن بسته شود ؛ از رسمهای جدید .
٤ـ هر بخش نمایش‌که بین یك‌بارگشودن وبستن پرده‌بازی شود .

پرده‌باز ـ کنایه از لعبت‌باز و خیال‌باز و براین قیاس پرده‌های بازی ، و درمصطلحات مترادف شب‌بازی (آنندراج) ـ یعنی لعبت‌باز وخیال‌باز (فرهنگ رشیدی) .

پرده‌بازی ـ مرادف شب‌بازی (غیاث اللغات)

پرده‌دار ـ کسی که نقشهای‌مذهبی‌پرده‌را برای‌مردم نقل میکرد ودربرابر پولی می‌ستاند = شمایل‌گردان .

پرده داری ـ عمل پرده‌دار = شمایل‌گردانی .

پنج ـ عنوانی‌برای‌خیمه‌شب‌بازی‌مشهور به‌پهلوان‌کچل که‌عروسکهایش‌ازپنج تاکمتر نمیشده‌است. رجوع به پهلوان‌کچل شود .

پوشه ـ چهره‌ی‌مصنوعی و ساخته‌که صورت‌واقعی را میپوشاند = صورتك.

پهلوان‌پوش ـ که‌آن دست‌پوش تقلیدکه پهلوانان را بازی‌کنند .

پهلوان‌کچل ـ در اصل نام یك قهرمان خیمه‌شب‌بازی بوده است و بعدها در فارس برای کل خیمه شب‌بازی علم شده است = پنج .

پهلوان‌کچلك ـ لقبی‌برای‌نوعی‌خیمه‌شب‌بازی که‌جزاین‌که بساطش کوچکتر

وعروسکهایش کمتر بوده و به‌آسانی حمل‌ونقل میشده فرقدیگری با پهلوان کچل نداشته است . رجوع به پهلوان کچل یا پنج شود .

پیرپوش ـ کسی در تقلید که مردان پیر (حاجی،سفیروغیره) را بازی کند .

پیش‌پرده ـ نمایش کوتاه و مستقلی است با بازیگران کم ـ دویا سه نفر ـ که در آن طی مکالمه‌ای با شعر و آواز و موسیقی داستان ساده‌یی میگذرد ، ویا مناظره‌ای بایك نتیجه‌ی صریح اخلاقی درمیگیرد . پیش‌پرده درلابلای برنامه‌های شبانه‌ی دسته‌های مطرب وبعدهادرتماشاخه‌ها بین دوپرده‌ی‌میانی‌نمایش‌اجرامیشد .

پیشخوان ـ وردست یا مریـد مرشد نقال کـه پیش از او به عنوان مقدمه غزلی یاقطعه‌ای به‌آواز ـ برای‌جلب‌توجه‌دوستداران به نقل ـ میخواند. به‌ندرت پیشخوان با پوشیدن خود و زره و غیره در اجرای قطعه‌ای از نقل به نقال کمك میکرد .

پیشخوانی ـ نوحه‌خوانی وهمسرائی تمام شبیه‌های یك‌تعزیه‌است‌که‌اندکی پیش‌از شروع واقعه دریك‌صف میآیند وباگامهای‌کندی به‌میزان‌دمی‌که گرفته‌اند از پیش روی تماشاگران به آهستگی میگذرند و پس‌از گذشتن یکی دوبار دور سکوی میانی ـ وفراهم‌آوردن زمینه‌ی لازم درتماشاگران ـ ازتکیه‌خارج‌میشوند.

پیش‌واقعه ـ قطعه‌ی تفننی و مقدماتی تعزیه ، که از نظر داستانی مستقل و تمام نیست و یك واقعه‌ی اصلی تعزیه‌را پیش‌میکشد وبه‌نمایش‌آن‌منجرمیشود .

پیکر ـ عروسك .

تجیر ـ پارچه‌ای‌گلدار که درخیمه‌شب‌بازی‌زمینه‌ی‌نقشی‌بساط‌بازی‌عروسکها بوده است .

تخت ـ۱ـ صحنه‌ی‌بازی درقهوه‌خانه‌ها،که تماشائیان درگردآن یاسه‌طرف آن می‌نشستند .

۲ـ صحنه‌ی بازی در خانه‌ها ، و آن مرکزی بود با ارتفاعی در حـدود نیم‌ذرع‌که با تخت یا الوار برحوض خانه‌ها زده میشد و تماشائیان‌گرداگرد آن می‌نشستند .

تخت‌حوضی ـ شاخه‌ای ازتقلید‌که درمنزلهای‌مردم‌بازی میشد. بازیگران روی حوض خانه را بایك دو تخت میپوشاندند و روی آن به‌بازی میپرداختند. = روحوضی .

تختگاه ـ صحنه‌ی بازی در مسجدها و تکیه‌های چادری موقت . مرکزی با ارتفاع تقریبی نیم ذرع‌که تماشاگران‌گرد آن می‌نشسته‌اند = سکو .

تعزیه ـ نمایش‌گوشه‌هایی از اساطیر مذهبی ، وخصوصاً ماجراهائی‌که در

کربلا بر خاندان امام حسین و مریدانش گذشت = شبیه‌خوانی .

تعزیه‌خوان ـ شخص عامل و بازیگر تعزیه = شبیه‌خوان .

تعزیه خوانی ـ عمل تعزیه خوان . کاربازی کردن تعزیه = شبیه‌خوانی.

تعزیه گردان ـ کسی که اجرای یك تعزیه را رهبری کند = شبیه گردان .

تعزیه‌نامه ـ متن یك تعزیه .

تعزیه نویس ـ نویسنده‌ی تعزیه‌نامه = مقتل‌نویس .

تعزیه‌ی دوره ـ آنست که چندداستان مسلسل تعزیه هریك به‌وسیله گروهی تعزیه‌خوان ، در طول محیطی که تماشاگران در آن جمعند ، طی حرکتی زنجیروار نمایش داده شود . در اینحال گرچه تماشاگر ثابت‌است ، ولی گروههای متحرك ومتغیر تعزیه‌خوان داستانهارا یکی بعدازدیگری ازبرابرچشمان‌او میگذرانند .

تعزیه‌ی زمینی ـ یك اصطلاح‌محلی کاشان است وآن تعزیه‌ای‌است که توسط یك گروه ثابت در محوطه‌ی ثابتی از یك میدان یـا فضای بازدیگر اجرا شود ، در برابر تعزیه‌ی دوره که توسط گروههای متعدد و متحرك درنقاط متغیری‌ازیك میدان بازی میشود . رجوع به تعزیه‌ی دوره شود .

تعزیه‌ی زنانه ـ تعزیه‌هایی که توسط زنان وبرای‌تماشاگران‌زن‌بازی‌میشد.

تعزیه‌ی مضحك ـ تعزیه‌های خنده‌آوری که اساس‌اغلب آنها تمسخردشمنان دین بوده است .

تقلید ـ ۱ـ الفاظ و اعمال کسی را نشان‌دادن (فرهنگ نظام)
۲ـ عنوان عمومی همه‌ی نمایشهای خنده‌آور غیرمذهبی .

تقلیدچی ـ کسی که در یك‌نمایش خنده‌آور غیرمذهبی بازی‌کند=مقلد.

تکیه ـ تماشاخانه‌ی تعزیه .

تماشا ـ ۱ـ دیدن ونظرکردن با توجه ...
۲ـ ... درهند [وبرخی نقاط ایران] لفظ تماشا را به معنی بازی ونمایش استعمال کنند (فرهنگ نظام) .

تماشائی ـ بیننده = تماشاچی .

تماشاچی ـ بیننده ، کسی که به تماشا بیاید= تماشاگر.

تماشاخانه ـ جای ثابتی برای‌دیدن یااجرای نمایش یاتماشا.

تماشاکن ـ رجوع به تماشاگر شود .

تماشاگاه ـ جای ثابتی برای دیدن تماشا. محل اجرای تماشا.

تماشاگر ـ بیننده‌ی تماشا = تماشاکن.

جماعةالملحنین ـ معادل Choros یونانی.

جوان‌پوش ـ کسی‌که درتقلید جوانان یاعشاق یا شاهزاده‌های نوخاسته را ایفا میکرد.

جی‌جی‌ویجی (=جی‌جی‌بی‌جی) ـ عنوانی برای خیمه شب بازی در فارس که‌به مناسبت زیر بودن صدای عروسکها بدان داده شده‌بود (جیغی‌ویغی؟)

چادر ـ مرادف خیمه. رجوع به‌خیمه شود.

چادرخیال ـ عنوان سایه‌بازی درشمال شرقی ایران و نیز ترکستان.

حاجی فیروز ـ مردی‌که با چهره‌ی سیاه‌کرده ورخت‌های سرخ رنگ، با نواختن‌وخواندن وشوخی‌ومسخره‌گی‌مردم‌را سرگرم‌کند. جزء دسته‌های نوروزی خوان.

حدیث‌کردن ـ آنست‌که‌گرداننده‌ی تعزیه قبل‌ازشروع خلاصه‌ای‌ازداستان وصفاتی‌ازاشخاص داستان رابگوید وبرای‌حاضران درمجلس‌طلب خیرکند، واین جزءِ متن تعزیه نیست.

حرخوان ـ آن نسخه‌خوان تعزیه‌که‌بین موالف‌ها خصوصاً نقش حر را ایفا کند.

حسینیه ـ تماشاخانه‌ی تعزیه. این واژه‌بیشتر برای تکیه‌های موقت‌به‌کار برده میشد.

حمزه‌خوانی ـ نقل‌کردن داستان زندگی وجنگهای حمزه عم پیامبر، و شمردن شجاعتها وغرایب‌کارهایش‌دربرابرجمع.

حمله‌خوانی ـ کارنقل وقایعی ازکتاب حمله‌ی حیدری.

خم بازی ـ عنوانی برای نمایش دادن عروسکهای دستی که استاد نمایش آنهارا ازدورن چوب‌بستی استوانه‌ای وپوشیده ـ که خود درآن پنهان بود ـ بالا میآورد.

خیال‌بازی ـ سایه‌بازی = بازی خیال.

خیال‌باز ـ مجری سایه‌بازی.

خیال‌الستاره ـ اصطلاحی‌عالمانه‌برای سایه‌بازی.

خیال‌الظل ـ اصطلاحی‌عالمانه‌برای سایه‌بازی .

خلیفه‌پوش ـ آن دست‌پوش تقلید که نقش‌خلیفه را بازی‌کند .

خیمه ـ اطاقکی پارچه‌یـی یا چوبین و به هر حال موقت برای نمایشهای عروسکی ،که یك طرف‌آن صحنه‌است وبخش درونی‌اش جای استاد وصورتخانه .

خیمه شب‌باز ـ عامل‌خیمه شب‌بازی .

خیمه شب بازی ـ نام علم برای نمایش آشکار عروسکها و نه سایه‌هاشان . (شاید در اصل : خیمه وشب‌بازی یا خیمه‌ی شب‌بازی).

خیمه‌ی سایه‌گردان ـ نوعی سایه‌بازی بر پرده‌ی سفید با عروسکهایی که به‌وسیله‌ی نی‌های نازك تکان داده میشدند .

دراماطا ـ معرب Drama‌ی یونانی .

دره ـ به‌ضم دال ؛ وسیله‌ی ساده‌یی‌از یك‌کدوی بزرگ میان تهی‌که‌بر‌آن پوستی‌میکشیدند ودرتعزیه ـبه‌هنگام ـ باکشیدن‌کف نمناك دست‌به‌پوست‌خشکش، از آن صدای شیر بیرون میآوردند .

دست‌پوش ـ هرشخص بازی در تقلید و تخت‌حوضی .

دستگاه ـ متن کامل یك تعزیه .

دسته‌ـ ۱ ـ گروهی‌که دریك صف حرکت کنند وباحمل نشانه‌ها ونمونه‌های شاخصی‌از یك واقعه‌ی مشهورآن واقعه را به‌یاد تماشاگران‌آورند .
۲ ـ یك‌گروه بازیگر(قیاس شود : دسته‌ی تخت‌حوضی ، دسته‌ی تعزیه...)

دلقك ـ مسخره .

دلقکی ـ مسخرگی .

دلقك بازی ـ مرادف مسخره‌بازی .

دورنما ـ منظره‌ای از باغ وآسمان و پرندگان و چرندگان وگاهی حتی عمارت‌کلاه‌فرنگی ،که زمینه‌ی نقشی‌نخستین تقلیدهای اجراشده درتماشاخانه‌های ته شهری بود = منظره .

دیوپوش ـآن دست‌پوش تقلیدکه دیو ونظایرش را بازی‌کند .

رجزخوانی ـ ۱ـدرتعزیه‌هنگامی‌ازبازیست‌که یك‌مخالف ویك موالف‌اصل ونسب وبزرگیها وافتخارات خودرا دربرابرهم میشمارند .
۲ـ در نقالی هنگامی است که نقال از زبان دوقهرمان مخالف داستان اصل ونسب وافتخارات‌آنها را دربرابر یکدیگربشمارد .

رخت‌کن ـ اطاقکی برای تغییرلباس و آرایش چهره . این‌اصطلاح بیشتر درتعزیه‌وکمتردرتقلید به‌کارمیرفته‌است . رجوع شود به‌صورتخانه‌ی ۲

روحوضی ـ بازی تقلید بروی حوض‌خانه‌ها = تخت حوضی .

روضه‌خوان ـ یك نقال مذهبی‌که ماجراهای کربلا را در برابر جمع نقل میکرد .

روضه‌خوانی ـ کار روضه‌خوان .

زن‌پوش ـ جوانی‌که درتقلید با لباس زنانه وعوض‌کردن صدا به‌جای زنان ظاهر میشد .

زن‌خوان ـ پسران‌جوان و نابالغی‌که صدای زنانه دارند ودرتعزیه به‌جای زنها بازی میکنند .

زینب‌خوان ـ آن زن‌خوان تعزیه‌که نقش زینب رابازی‌کند .

سخنوری ـ منازعه‌ای نمایشی در قالب شعر بین دوتن که رقابتی در مدح اولیای مذهبی داشتند .

سردمدار ـ عنوان اولیه‌ی کارگردانان تعزیه . این ترکیب در اصل لقب رهبران دسته‌های عزاداری بوده است .

سکو ـ صحنه‌ی اصلی بازی درتکیه‌ها ، وآن محوطه‌ای بودگرد یا چهار گوش به‌بلندی حدود نیم ذرع‌که برگردش عرصه‌یی‌هم برای‌بازی وهم برای اسب تازی وجود داشت وگرد آن عرصه تماشائیان می‌نشستند .

سماخ ـ مسخرگی باشد (لغت فرس ـ طبع یاسمی) .

سیاه پوش ـ کسی‌که در تقلید متخصص ایفای نقش غلام سیاه بود .

سیماچه ـ معادل صورت وپوشه .

شال‌کش ـ رجوع به صندوق‌کش شود .

شاه‌پوش - کسی‌که در تقلید نقش شاه یا سردار یا خلیفه ونظایر اینها را بازی میکرد .

شاهنامه خوان ـ نقالی که داستانهای حماسی مربوط به‌کتاب شاهنامه‌ی فردوسی را در برابر جمع نقل میکرد .

شاهنامه‌خوانی ـ کار شاهنامه‌خوان .

شب‌باز ـ معروفست وآن‌کسی‌است‌که شبها بازی‌کند وصورتهای مختلف‌از

پس پرده بنماید (برهان قاطع) ؛ عامل سایه‌بازی .

شب‌بازی ـ ...آنکه خیمه برپا کرده اشکالی منقوشه‌ی صفحه‌ی چرم و کاغذ درنظر جلوه دهند ... ومخصوص شب است (آنندراج) ؛ سایه‌بازی .

شبیه ـ هرشخص‌بازی در تعزیه .

شبیه‌خوان ـ بازیگر تعزیه ، که ممکن بود نسخه خوان ویا نعش باشد .

شبیه‌خوانی ـ کار شبیه‌خوان .

شبیه سازی ـ کارتغییر یا آرایش‌چهره درتعزیه ، برای‌آنکه نزدیك‌به‌شکل تصوری شخص‌مورد نظردرآیند . این‌ترکیب اسم‌فاعل ندارد زیرا شبیه‌هاخودشان صورت خود را آرایش میکردند ویا تغییرمیدادند وبه شخص‌خاصی برای این‌کار احتیاج نبود .

شبیه‌گردان ـ کارگردان‌تعزیه = تعزیه‌گردان .

شبیه‌گردانی ـ کار شبیه گردان .

شلی پوش ـ کسی‌درتقلیدکه‌آدمهای بی‌عرضه را بازی میکرد .

شمایل ـ تصاویرماجراهای مذهبی‌که‌بریك‌پرده نقش شده‌بود وبرای نقل به‌کار میرفت = پرده .

شمایل‌گردان ـ نقال‌دوره‌گردی‌که‌با پرده‌ی شمایل‌هایش‌درهرجا که‌جمعیتی می‌یافت‌به شرح قصه‌های شمایل‌ها میپرداخت، دربرابرمختصر پولی‌که‌پرداختنش بسته به‌همت تماشاگران بود = پرده‌دار.

شمایل‌گردانی ـ کارگرداندن تصاویر مذهبی منقوش بر یك پرده ونقل داستانهای آنها = پرده‌داری.

شمرخوان ـ آن نسخه‌خوان تعزیه که نقش اشقیا وخصوصاً شمر را بازی کند .

شهادت‌خوانی ـ درتعزیه لحظه‌ای از بازیست‌که در آن یك موالف خوان میداند درجنگی‌که میرود به شهادت خواهد رسید ، ووصایا وسفارش‌های خود را به‌دیگران میگوید وکلمه‌ی ایمان‌را برزبان میآورد .

شیشه‌باز ـ۱ـ کسی‌که رقصی‌کندباحفظ‌تعادل شیشه‌هایی براعضای بدن ، یا درآن حال شیشه‌هایی را به هوا اندازد ویك یك بگیرد وتکرار کند .
۲- یك دلقك‌رقاص‌وشیرینکارومعلق‌زن درخیمه‌شب‌بازی وبه‌ندرت‌درتقلید.

شیشه‌ی سی‌دو پیشه ـ شیشه‌ای‌که سی‌ودو پیشه‌ور سرگرم به‌کاررا ـ بازدن

کلمه‌هایی ـ پی‌درپی درحال‌حرکت در دکانهاشان نشان میداد .

صحنه ـ۱ـ معادل نسبتاً جدیدی برای تخت یا سکوی‌بازی .
۲ـ هربخش ازیك پرده‌بازی.

صفیر ـ سوتکی که استاد خیمه شب‌باز ووردستش به‌دهان میگذاشتند و به‌مدد آن صدا را زیر ونازك میکردند .

صناعة المدیح ـ ترجمه‌ی نارسایی از واژه‌ی **Tragodia**ی یونانی.

صناعةالهجا ـ معادلی برای **Komoidia**ی یونانی = مضحکه .

صندوق ـ۱ـ در نمایشهای عروسکی جای حفظ عروسکها و ابزار کار ، خصوصاً به‌هنگام حمل ونقل .
۲ـ جای حفظ‌لباسها وابزار بزك دردسته‌های مطرب وتقلیدچی=صندوق شادمانی .

صندوق شادمانی ـ صندوقی که همه‌ی وسایل اجرای یك تقلید در آن‌جا میگرفت ویك صندوق‌کش‌آنرا جلوتراز بازیگران به محل بازی میبرد . رجوع به‌صندوق کابلی شود .

صندوق کابلی ـ عنوان قدیمتر صندوق شادمانی . ممکن‌است نسبت‌کابلی در ایـن ترکیب یادگار کولیهای هندی وافغانی باشد که گاه‌گاه به‌ایران کوچ میکرده‌اند وهمه‌ی وسایل‌بازیشان را دریك‌صندوق سبك باخود حمل میکردند .

صندوق‌کش ـ پادو ومأمور تهیه دردسته‌های مطرب وتقلیدچی . کسی‌که وسایل رقص یابازی را که درصندوقهایی‌جا میگرفت حفاظت میکرد وبرای‌بازی از خانه‌ای به‌خانه‌ی دیگر میبرد = شال‌کش .

صور ـ جمع صورت‌است به معنی‌عروسکها، ولی‌دراشاره‌های ادبی‌گاه‌خود به‌حالت مفرد استعمال شده .

صورت‌ـ ۱ ـعروسك .
۲ ـ طرح غلو شده‌یی از حالتها و شکلهای چهره های گوناگون که با خمیروگل و مل وغیره ساخته میشد . معادل آنچه امروزه صورتك میخوانیم .

صورت‌باز ـ شخصی‌که روزانه اشکال مختلفه ساخته مجلس‌راگرم دارد... (آنندراج) ـ عامل‌نمایشهای عروسکی ،کسی‌که عروسکهارا به‌حرکت درآورد .

صورت بازی ـ کار صورت باز .

صورتخانه ـ۱ـ آن قسمت ازخیمه‌که انبار عروسکها (= صورتها) است .
۲ـ اطاقی یا اطاقکی‌که تقلیدچیها برای بازی درآن بزك میکرده‌اند و

تغییر لباس میداده‌اند.

صورت‌خوان - آنکه در بازارها نشسته‌صورتهای ملائکه و بنی‌آدم و معامله‌ی ایشان درروزقیامت باهم از عذاب وثواب چون صورتهای پهلوانان ودیوان وجز آن به مردم بازگوید و بنماید واز هریك چیزی بستاند (آنندراج)

صورت‌خوانی ـ کارصورت‌خوان.

صورتك ـ معادل‌جدیدی‌برای‌صورت وسیماچه ؛ صورت ساخته ومصنوعی. رجوع به‌صورت شود.

طراغودیا ـ معرب Tragodiaی یونانی.

طلحك - مسخره‌ی دربار. ممکن است این لفظ دراصل نام یك مسخره میبوده و بعدها برای مسخره‌ی دربارعلم شده‌باشد وشاید هم بالفظ دلقك‌بی‌ارتباط نباشد.

ظل‌الخیال ـ اصطلاحی عالمانه برای سایه‌بازی.

عاشق- نقال‌بومی برخی‌نقاط‌بین‌آذربایجان‌تادشت‌گرگان‌که‌به‌همراهی‌سازی داستانهای عشقی وقهرمانی محلی‌را - باهمدستی یك خواننده‌ی ساززن دیگر ـ بیان کند.

عاشق‌چی - نقال بومی خصوصاً آذربایجان و مناطق ترك نشین دیگر که قصه‌های عشقی وقهرمانی محلی‌را به‌همراهی‌ساز - و باهمراهی یك خواننده‌ی ساز زن دیگر- بیان کند.

عباس‌خوان ـ آن نسخه‌خوان تعزیه‌که‌بین موالف‌ها خصوصاً نقش‌ابوالفضل عباس را بازی‌کند = ابوالفضل خوان.

عروسك پشت‌پرده - نامی‌که دربرخی نواحی اصفهان واطرافش به‌نمایش عروسکی‌اطلاق میشد.

عروسکی- عروسك‌بازمنفردی‌که‌باگذراندن‌ریسمانی‌ازمیان‌بدن‌یك‌عروسك وبستن یك سرریسمان به‌جایی وآویختن سردیگرآن به‌انگشت‌خود ، با تکانهای انگشتش بروی دف عروسك رابه رقص‌آورد وبا آوازخود به‌جای عروسك‌صدایی بیرون‌آورد وبااین بازی عده‌یی‌را سرگرم‌کند وچیزی بستاند.

علی‌اکبرخوان ـ آن نسخه‌خوان تعزیه‌که بین موالف‌ها برای ایفای نقش علی‌اکبر ویاجوانان همسالش مناسب باشد.

عمله‌ی تعزیه ـ کسی‌که به‌نحوی دراجرای یك تعزیه سهمی‌داشت.

عمله‌ی تقلید - مقلد یاکسی‌که به‌نحوی دراجرای یك تقلید سهمی‌داشت.

عمله‌ی طرب ـ مطرب ؛ آواز خوان یا رقاص یا نوازنده .

غول بیابانی ـ دلقکی که با لباسها وحرکات مسخره و رقصها وآوازهای مضحك وآتش‌ازدهان بیرون دادن مردم را سرگرم‌کند . جزء دسته‌های نوروزی خوان .

غولك ـ ۱ـ دلقکی‌بارختهای‌رنگارنگ وزنگوله‌دار ونیزصورتك‌که رقص وآوازهای خنده‌آوری انجام میداد . جزء دسته‌های نوروزی خوان .
۲ـ یك دلقك رقاص وشیرینکار وخواننده ومعلق زن درخیمه شب‌بازی .
۳ـ یك رقاص مطرب وشیرین زبان وخواننده در تقلید .

فانوس بازـ یك رقاصه‌ی خیمه شب‌بازی‌که رقصی با فانوس انجام میداد .

فانوس‌خیال ـ چراغی‌که‌گویا برجدار بیرونی‌خود تصاویر یا سایه‌هایی را متحرك نشان میداده‌است .

فضایل‌خوان ـ نقالی‌که‌کرامات وغزوات ودلیریهای سه‌خلیفه را در قالب حماسه‌های مذهبی برای شنوندگان نقل میکرد= فضایلی .

فضایل خوانی ـ کار فضایل‌خون.

فضایلی ـ رجوع شود به‌فضایل‌خوان.

قاسم‌خوان ـ آن نسخه‌خوان تعزیه‌که‌بین موالف‌ها برای ایفای نقش قاسم ویاجوانان همسالش مناسب باشد .

قره‌گوز ـ نوعی‌سایه‌بازی عثمانی‌که عنوانش ازنام یك شخص بازی همین نمایش میآید ، ودرایران هم خصوصاً بین ایلهای ترك بازی میشده .

قصه‌خوان ـکسی‌که داستانهای حماسی‌وعشقی‌را بابیان خود دربرابرجمع تجسم میداده‌است .

قصه‌خوانی ـ بیان یك قصه‌ی‌حماسی یاعشقی‌توسط قصه‌خوان دربرابرجمع.

قوال ـ راوی ،کسی‌که قولهای شاعران را به‌آهنگ وگاه به همراهی ساز برای جمع میخواند .

قوالی ـکارقوال .

قومودیا ـ معرب Komoidiaی یونانی = مضحکه .

کچلك‌بازی ـ مضحکه‌ها یا تقلیدهایی‌که قهرمان اصلی‌آن یك مردکچل وقابل تمسخر بوده است .

کخ ـ نوعی‌صورتك ترسناك .
ـ وصورت مهیب که طفلان رابدان میترسانند وبه معنی صورت زیبا که از چوب وغیره ترتیب داده لباس رنگین پوشانند (غیاث اللغات)

کساچی‌خارتماق ـ کوسه درآوردن ، ادای‌کوسه درآوردن . حرکات رقصی عجیب وغریبی‌که با آویختن جارو به سروصورت وپوشیدن لباسهای چهل تکه‌ی رنگارنگ مردم دههای ترك‌نشین اطراف ساوه در جشن فـرارسیدن بهار انجام میدهند . بازمانده‌یی ازتماشای‌کوسه برنشین.

کوسه‌برنشین ـ یك دسته‌ی شادی‌آور باستانی‌که طی آن کوسه‌ای موضوع تمسخروبهانه‌ی رقص وآوازهای مضحك وریشخندآمیزمردم ومسخره‌ها بوده‌است . این بازی منبع غالب دسته‌هـای شادی آوری بعدی مانند دسته‌ی میرنوروزی ، دسته‌های نوروزی خوان وغیره شد .

کوسه‌گلین ـ عنوانی برای‌بازی دسته‌ی شادی‌آوری ازمسخره‌ها بالباسهای عجیب وغریب، که ازکوسه‌برنشین جدا شدند . رجوع به‌نوروزی‌خوانها شود.

گورانی‌بژـ نقال‌بومی‌حوالی‌کردستان‌که‌داستانهای محلی‌را به‌کمك‌سازی ـ ونیزکمك یك ساززن وردست دیگرـ میخواند .

گوشه ـ متن تعزیه‌ی مضحك .

گوینده‌گی ـ کارگوینده . رجوع به‌گوینده شود .

گوینده ـ ... سخنگوی وقصه‌خوان ومنهی‌وقائل‌وخواننده... ونیزمطربی را گویندکه نقش وصورت بسیار به‌خاطر داشته‌باشد (برهان قاطع)

لال‌بازی ـ ظاهراً نمایشهای بی‌سخن قصه‌های کوتاه وگاهـی رقصی ،کـه به‌همراه ساز وبه وسیله‌ی بازیگرانی‌اندك دربرنامه‌های مطربی بازی میشد وبیان رمز یا ابهامی‌که درآن بود ازتماشاگران خواسته میشد .

لعاب ـ لعبت‌باز.

لعبت ـ پیکرنگاشته یا عام است (منتهی‌الارب) ـ عروسك نمایش .

لعبت‌بازی ـ عنوان کلی برای نمایشهـای عروسکی . مرادف شب بازی ، پرده‌بازی ، خیمه شب بازی .

لعبت‌باز ـ عامل لعبت‌بازی .کسی‌که عروسکهارا به‌حرکت درآورد .

لعبگرـ بازیگر ، خیمه شب‌باز .

لوتی ـ عنوان‌کلی برای عاملان ومجریان انواع خرده‌نمایشها . شایداین

واژه با لولی وکولی که اغلب به‌بازیگری مشغول بوده‌اند بی‌ارتباط نباشد .
ـ خنیاگر، ساززن ، ورقاص وآوازخوان (گویش آشتیان)
ـ شخص پستی که کارش میمون رقصاندن ودر عروسیها ودر جشنها بازی درآوردن ... است (فرهنگ نظام)

لوده ـ ۱ ـ بذله‌گوومناسب‌خوان وشیرینکارورقاص. شخصی‌دردسته‌های مطربی که شیرینکاری ومسخرگی میکرد .
۲ـ دربرخی نقاط عنوان پسرجوانی که بالباس زنانه در دسته‌های مطربی رقصهای زنانه را انجام میداده‌است (= لوره دراصفهان وحوالی‌آن).

لوره ـ در برخی نقاط عنوان پسران جوانی که در دسته‌های مطربی رقصهای زنانه را انجام میدادند . رجوع به‌لوده شود .

لودگی ـ کار لوده .

مجلس ـ یك واقعه‌ی‌کامل در تعزیه .

مخالف‌خوان ـ شبیهی یا نسخه‌خوانی در تعزیه‌که نقش مخالف‌بااولیاء را بازی میکند .

مخالف‌خوانی ـ کار مخالف‌خوان .

مدیح ـ واژه‌ی نارسایی است دربرابر Tragodia ی یونانی .

مرشد ـ ۱ ـ کسی‌که درنمایشهای عروسکی‌کنار خیمه می‌نشست وبا نواختن ساز و خواندن وگفت وگو با عروسکها داستان را پیش میبرد .
۲ـ عنوان عمومی برای غالب نقالان .
۳ـ عنوان عمومی برای غالب‌استادکاران معرکه‌ها.

مسخره‌گی ـ کار مسخره . رجوع به مسخره شود .

مسخره‌ ـ دلقك‌ژنده‌پوش‌ولاقیدی‌که‌گذشته‌ازخواندن‌ورقصیدن‌ومناسب‌گویی و لودگی ، طی‌بامزه‌گیها وبازیهایش اخلاق واحوال محیط وخصوصاً صفات‌طبقات بالانشین را هم ریشخند میکرده است .

مسخره‌بازی ـ اجرای داستانهای ساده وکوتاه انتقادی توسط یك مسخره و وردستهایش .

مسخره‌چی ـ کسی‌که‌کارش مسخره‌بازی است .

مضحکه ـ داستانهای‌کوتاه خنده‌آوری‌که همراه با ساز وآواز توسط چند لوتی یامطرب تقلیدچی بازی میشد .

مطراق ـ یك چوبدستی که برای کمك به‌حرکات‌دست توسط نقالان، و بعدها برای ایضاح اشارات قراردادی توسط کارگردانان تعزیه به‌کار میرفت .

مطرب ـ نوازنده و خواننده و رقاص . کسی‌که باخواندن و نواختن‌ورقص و لودگی در مجلسی ایجاد نشاط و طرب کند .

مظلوم‌خوان ـ شبیهی یا نسخه‌خوانی که نقش یکی‌ازخاندان‌امام یا پیامبر را در تعزیه بازی میکند .

معرکه ـ ۱ ـ نوعی‌از‌تماشا . عنوان‌کلی برای‌غالب‌خرده‌نمایشهای‌تفریحی‌که گروهی‌ازمردم‌را برای‌تماشا به‌گردخودجمع‌کند(مانند: مسئله‌گویی، حدیث‌گویی، رقصاندن جانوران به‌آهنگ‌ساز ، بندبازی وریسمان‌بازی وچشم‌بندی‌وشعبده‌بازی و غیره) = هنگامه .
۲ـ موضوع تماشا.

معرکه‌گیر ـ شخص عامل معرکه .

معین‌البکاء ـ لقبی عمومی برای‌کارگردانان تعزیه .

مقتل‌نویس ـ لقبی برای تعزیه‌نویسان .

مقلد ـ بازیگر تقلید = تقلیدچی .

مناسب‌خوانی ـ گوشه‌یی ازکار لوده یا تقلیدچی است وآن‌پراندن هرگونه کلام یا متلك مناسب با موقعیت مجلس است در لحظه‌ی مناسب نمایش و بازی .

مناسب‌خوان ـ صفت لوده یا مقلدی که در مناسب‌خوانی و بدیهه گویی چیره‌دست باشد .

مناقب‌خوان ـ نقالی که کرامات و معجزات و غزوات خاندان پیامبر را در قالب حماسه‌های مذهبی برای شنوندگان نقل میکرد = مناقبی .

مناقب‌خوانی ـ کار مناقب‌خوان .

مناقبی ـ رجوع شود به مناقب‌خوان .

منظره ـ نام دیگر دورنما .

موالف‌خوان ـ شبیهی یا نسخه‌خوانی در تعزیه‌که نقش موافق با اولیاءرا بازی میکند .

میترو ـ نقال‌بومی‌حوالی لرستان که‌داستانهای‌محلی‌را برای‌جمع‌بیان‌کند.

میرنوروزی ـ شکل دیگری ازکوسه‌برنشین . دسته‌ی شادی‌آوری‌که طی

آن یک پادشاه ساختگی موضوع تمسخر وریشخندها و بازیهای مضحك مردم و مسخره‌ها بوده‌است= پادشاه نوروزی .

ناظم‌البکاء - لقبی رایج برای دستیار شبیه‌گردان .

نسخه - دستکی‌که بروی آن تمام‌اشعار یك‌نقش تعزیه - ونه همه‌ی نقشها به‌دنبال‌هم - جداگانه نوشته شده است و نسخه‌خوان مربوطه‌اش‌آنرا هنگام بازی به‌دست میگیرد .

نسخه‌خوان - در تعزیه شبیهی است که حرف یا آواز دارد یا به هرحال از نظر کلامی سهمی در پیش‌بردن داستان دارد ، برخلاف نعش‌که از نظر کلامی نقشی ندارد .

نطع - سطحی از پارچه پوشیده درجلوی خیمه که عروسکها را روی آن به حرکت آورند .

نعش - سیاهی‌لشکر تعزیه .

نقاب - معادل صورت .

نقال - کسی‌که یك واقعه یا قصه‌ی مربوط به‌افسانه‌ها و اساطیر ویاساخته‌ی خود را دربرابر جمع بیان میکرد .

نقالی - نقل یك واقعه یا قصه در برابر جمع .

نقش [کسی‌را درآوردن] - اصطلاح نسبتاً جدیدی برای‌تصویرکردن یك شخصیت درنمایش.

نمایش - نشان‌دادن ، بازنمودن . مرادف تماشا وتقلیدوبازی.

نمایشگر - هرکس‌که به نحوی دراجرا و بازی ونمایش شرکت‌کند.

نوروزی‌خوان - هر بازیگری‌که در دسته‌های نوروزی‌خوان بازی کند . رجوع به نوروزی‌خوانها شود .

نوروزی خوانها - گروه کوچکی مرکب سه یا چهار بازیگر مسخره که با رختهای رنگین وآرایش عجیب ، از اواخر زمستان دوره می‌افتند وباخواندن و رقصیدن وبازی درآوردن و شیرینکاری و بذله‌گویی به پیشباز بهار میروند و هم‌مردم‌را سرگرم می‌کنند. این دسته بازمانده‌ی‌کوسه‌برنشین و میرنوروزی‌است. رجوع شود به ؛ آتش‌افروز ، آتش‌باز ، غول بیابانی ، غولك ، حاجی‌فیروز. کار نوروزی‌خوانهاگاهی درسراسربهار وکمی از تابستان‌هم ادامه دارد= کوسه‌گلین.

واقعه - ماجراهای اصلی‌تعزیه ؛ مصائب وشهادت‌های‌افرادخاندان‌رسالت.

واقعه‌خوان ـ رجوع‌شود به‌نقال .

واقعه‌خوانی ـ رجوع شود به‌نقالی .

وجه‌المستهزی ـ معادل ناقصی برای Mask یونانی .

وجه‌المسخره ـ معادل ناقصی برای Mask یونانی .

وردست ـ همکار استاد خیمه‌شب‌باز درتکان‌دادن عروسکها وصدادرآوردن به‌جای ایشان .

وزیرپوش ـ کسی‌که درتقلید نقش وزیر یا سفیر ویا افرادی ازاین‌سنخ‌را بازی میکرد .

هجا ـ معادلی است برای Komoidia ی یونانی = مضحکه .

هنگامه ـ رجوع به معرکه شود .

یزیدخوان ـ آن‌نسخه‌خوان تعزیه که‌نقش‌اشقیا وخصوصاً یزیدرا بازی‌کند

A Study on

IRANIAN THEATRE

BAHRAM BEIZA'I



Tehran - 1965

صد ریال